

Om tekst/bilde-forhold i Christian Krohgs kunst

Masteroppgave i kunsthistorie

Universitetet i Oslo

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk (IFIKK)

Høstsemesteret 2005

Øystein Sjøstad

Innhold

	Innholdsfortegnelse	2
	Forord	3
	Innledning	6
	Oppgavens mål	6
	Oppgavens oppbygging	7
Del I	Resepsjonen av Krohg som sosial tendenskunstner	9
	I.1. Innledning	9
	I.2. Jens Thiis	11
	I.3. Oscar Thue	12
	I.4. Etter Thue	13
	I.5. Gunnar Danbolt	14
Del II	Diskurs og figur	16
	II.1. Innledning	16
	II.2. Tekst-bilde	17
	II.3. Den lingvistiske vending og "the pictorial turn"	19
	II.4. En semiotisk vending – the sign as 'event'	19
	II.5. Norman Brysons teori	22
	II.5.1. <i>Diskurs og figur</i>	23
	II.5.2. <i>Effect of the real</i>	24
	II.5.3. <i>Syntagme og paradigme</i>	26
	II.6. Om å bruke semiotisk teori på et visuelt materiale	27
Del III	Naturalismen (etter Zola) som en diskursiv estetikk	29
	III.1. Et skille i Christian Krohgs kunst	29
	III.2. Naturalisme og realisme	31
	III.3. Zolas naturalisme	31
	III.3.1. <i>Naturalismen som litterært program</i>	32
	III.3.2. <i>Det naturalistiske verket som eksperiment</i>	34
	III.3.3. <i>Determinismens styrende narratologi</i>	36
Del IV	Det figurale sporet (tache)	42
	IV.1. Innledning	43
	IV.2. Maleri versus litteratur	45
	IV.2.1. <i>Krohg og Thaulow: Maleriet er overlegent litteraturen</i>	45
	IV.2.2. <i>Bilde møter tekst</i>	49
	IV.3. Klattemaleri	52
	IV.3.1. <i>Tache</i>	53
	IV.3.2. <i>Modernismens tache</i>	55
	IV.3.3. <i>Graphic Moment</i>	56
	IV.3.4. <i>Tache som index</i>	58
	IV.3.5. <i>Spenningen mellom ikon og index</i>	60
	Etterord	67
	Litteratur	69
Appendiks	Billedkatalog	

Nu er han blitt historie. Og historie er som man vet et innviklet og vidløftig begrep. Dens verd er problematisk. Verdien ligger i almindelighet i dens objektive og absolutte sannferdighet. Krohg selv hadde f. eks. ingen fidus til nogen Norges- eller verdenshistorie. De historiske beretningers sannhetsverdi betraktet han nærmest lik null.

- "Historiske beretninger er alltid upålitelige," mente han, - "ingen kjenner kildene; den innerste kjerne, den som voldte historien – nei, den sannhet får man aldri vite noget om – og det er jo det som er historie!" tilføiet han.¹ (Bernhard Folkestad om Christian Krohg).

Forord

Den læretro realist skulle ikke lage kunst, men *liv*. Emile Zola: "Jeg vil, at man skal frembringe Liv (ikke Kunst)"². Ut fra dette standpunktet blir utfordringen: Hvis man skal frembringe *liv*, må man frembringe noe som man virkelig kjenner; noe som er 100 prosent autentisk og ektefølt. Man kan ikke *leke* realist! Hans Jæger skrev om Krohg etter *Albertine*-prosjektet: "Det skal være dig tilgivet, at du, impressionisten, denne gang har git dig ud paa at skildre ukjendte mennesker fra en sfære du ikke kjender – det skal være dig tilgit, for jeg ved du gjør det ikke mere. Næste gang vil du gi os mennesker du kjender, mennesker fra den sfære hvor du selv hører hjemme, og af hvis livsskjæbner du har faaet virkelige impressions."³ Men greier realisten å gi et virkelig sant bilde - frembringe *liv*? Den realistiske kunstneren kommer til et punkt der han fatter at fullstendig objektiv realisme ikke kan oppnås. Da må han velge nye utveier: for eksempel blir han ekspresjonist eller symbolist, eller så blir han formalist. Krohg ble formalist.⁴ Så *hans* utvei ble malingen selv; fargene og maleklatten: De modernistiske formalistenes drøm om det rene maleri.

Norman Bryson skriver at mange tradisjonelt vil hevde at *liv* er motpol til mening. For *liv* kan ikke mene – *liv* bare *er*. Bilder som søker etter *livet* må renses for mening; narrativitet, diskurs og tekst. Bildets mål er en total realistisk gjengivelse: bildet vil oppnå status som essensiell

¹ Bernhard Folkestad, *Guldfisken*, Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1933, s. 98.

² Sitert fra Andreas Aubert, "Høststudstillingen", i *Dagbladet*, 2.10.1887.

³ Hans Jæger, "Vor literatur. Albertine og naturalismen" [1887], i Anne Siri Bryhni, *Bohem mot borger. Et utvalg fra Hans Jægers og Christian Krohgs "Impressionisten"*, Oslo, Bergen og Tromsø: Universitetsforlaget, 1971, s. 73.

⁴ Denne vendingen er inspirert av Ernst Fischer: "Det kommer et valgets øyeblikk da naturalismen enten må bryte gjennom til sosialismen eller synke ned i fatalisme, symbolisme, mystisisme, religiøsitet eller reaksjon". [Ernst Fischer, *Kunstens nødvendighet*, overs. Harald Holm, Forlaget Ny Dag, 1966, s. 74. Originaltittel: *Von der Notwendigkeit der Kunst* [1959]].

kopi. Troen på den essensielle kopi er troen på at noe er mer virkelig enn noe annet – at det er en essensiell kopi i enden.⁵ Dette er *common sense*-synet på bildet, skriver Bryson. Alt bildet streber etter, er å eliminere hindringene mellom maleri og essensiell kopi. Det er dette maleriets fremskrittshistorie handler om. Men en essensiell kopi eksisterer ikke. Ut fra Brysons teori kan man hevde at Krohgs mange bilder fra Skagen, hjemmet og atelieret ikke er mer *liv*, nærmere virkeligheten, enn konstruerte bilder som for eksempel *Albertine*-bildene. Det er ikke mulig å påstå at noen malerier er nærmere virkeligheten enn andre. Avstanden mellom en malt flate og virkeligheten er like stor.

Dette mener jeg er teoretikeren Norman Brysons budskap. Han mener å motbevise opposisjonen liv-tekst, og hevder at et rent maleri (som i betydningen fri for det verbale) ikke eksisterer. Jeg baserer meg på disse to påstandene, som jeg vil komme nærmere inn på senere.

*

Det er i år 80 år siden Christian Krohg døde, og det er 50 år siden det sist ble skrevet en akademisk avhandling om han (Thue, 1955). Jeg mener det er grunn til å hevde at Christian Krohg er en av de store europeiske realister. Jeg håper her å gi en alternativ modell for lesningen av Krohgs kunst. Jeg ønsker å flytte vekten bort fra 1880-tallets teorier rundt sosial tendenskunst og uenighetene rundt impresjonisme og naturalisme-begrepene. Debatten rundt litteratur og tekst versus maleri og det visuelle var aktuell i 1800-tallsmodernismen. Jeg vil bygge videre på dette. Jeg henter inspirasjon fra en semiotisk erfaring av kunstverk; og i særlig grad Norman Brysons tidlige teorier. Brysons *diskurs/figur*-modell påviser slektskapet mellom tekst og bilde, og viser hvordan tekstlige og visuelle tegn jobber sammen i malerier. Med utgangspunkt i dette ønsker jeg å drøfte aspekter ved tekst/bilde-forhold på forskjellige nivåer i Christian Krohgs kunst.

*

Først en bemerkning om *tekst*-begrepet. Med tekst menes ikke nødvendigvis en skriftlig tekst. Oftest vil *tekst* henvise til tekst og litterære figurer, men det er et begrep som peker på mer enn den rent fysiske teksten. Teksten er et nettverksfelt av verbale tegn som åpner for mening (og som skiller seg fra for eksempel det visuelle). Teksten hører til i språket.

⁵ Om Brysons diskusjon rundt den essensielle kopi, se Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Palgrave, 2001 [1983], s. 13-35.

*

Flere av temaene jeg tar opp i denne oppgaven er ikke enestående for Krohg. Det gjelder særlig for del IV som handler om maleklatten. Krohg inngår i en "klattemalertradisjon" som er typisk for så vel nederlandsk 1600-tallsmaleri og fransk impresjonisme. Det som er særegent for Krohg og hans samtidige, som Edouard Manet, er at maleklatten blir en positivt ladda kritikerterm. Jeg henter mange av tankene mine fra studier gjort på Manet, uten at jeg mener at Krohg er en blek Manet-kopi. Flere av tankene i denne oppgaven gjelder også for andre norske klattemalere, som Frits Thaulow fra samme generasjon, og Kalle Løchen, Edvard Munch og Ludvig Karsten fra neste generasjon.

Maleklatten er mitt forslag til et tegn som åpner for et nytt, og etter min mening mer adekvat, perspektiv på Krohgs kunst.

*

Otlu Alsvik skrev en magisteravhandling med tittelen "Maleriske drag i Christian Krohgs diktning". Denne er ikke lenger tilgjengelig. Men Alsvik skrev artikkelen "Skribenten Christian Krohg" i *Kunst og Kultur* i 1953. Her berører Alsvik flere av tankene mine, men med fokus på tekstene fremfor bildene. Det blir her skapt en distinksjon mellom en malerisk måte å skrive på og en naturalistisk måte å skrive på. Dette ligner på diskurs/figur-tanken. Men Alsvik berører for eksempel ikke *maleflekken* i seg selv i denne korte artikkelen. Om maleflekken blir diskutert i magisteravhandlingen har jeg derimot ikke kunnet undersøke.

Øystein Sjøstad,
Oslo, desember 2005.

Jeg selv er født og oppvokst som religiøs naturalist, og er blitt denne kunstrening tro tross den forkjetring den har vært utsatt for. Men selve grensene mellom denne og tilsynelatende motsatte kunstreninger er jo meget utviskede og har, efter hva jeg nu forstår, alltid vært det.

Og "retninger" er derfor ikke mer interessante for meg. (Christian Krohg).⁶

Innledning

Oppgavens mål:

- Å skape en modell som åpner for å vurdere hele Krohgs kunstnerskap uavhengig av stil, kronologisk utvikling og isme-debatter. Begreper som naturalisme, impresjonisme og formalisme erstattes med diskurs og figur. (Modernisme-begrepet vil anvendes, se del IV).
- Å identifisere forholdet mellom litteratur og maleri som et viktig element ved Christian Krohgs kunstnerskap. Begrepene diskurs og figur åpner for å belyse et skille i Krohgs kunst, samtidig som de viser at tekstlige og visuelle tegn er mekanismer som jobber *sammen* – ikke mot hverandre.
- Å spesielt se på maleklatten som et sentralt aspekt ved Krohgs kunst, og drøfte om maleklatten kan betraktes som et eget semantisk og/eller estetisk tegn typisk for Krohg og 1800-tallsmodernistenes malerier.

Et viktig tema i 1800-tallsmodernismens kunst er forholdet mellom det tekstlige og det rent visuelle. Fra en formalist-modernistisk synsvinkel skal maleriet jobbe seg mot visuell renhet. Renheten oppstår når maleriet ikke lenger har verbale elementer og kun består av maleriets iboende egenskaper. I en slik diskurs bruker man gjerne opposisjonsparet form-innhold. Det formale er for maleriets vedkommende det spesifikt visuelle; farger, strøk, komposisjon etc., og innhold det man kan si og skrive om bildets budskap. Å diskutere forholdet mellom form og innhold er også vanlig i omtalen av Christian Krohgs kunst. Oscar Thue skiller mellom bilder der Krohg er mer opptatt av litterært innhold, og bilder der han er opptatt av formale

⁶ Christian Krohg, "Mine bilder i det danske kunstmuseum" [1915], i Christian Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21], s. 131.

problemer. Norman Brysons begrepper diskurs/figur⁷ fanger opp i seg både tekstlige og visuelle tegn et bilde består av, og jeg mener disse begrepene passer bedre i beskrivelsen av Krohgs malerier enn for eksempel form/innhold. (Begrepene vil bli gjennomgått i del II). Malerier er et produkt av menneskelig kultur, og innehar dermed element av både det tekstlige og det visuelle. Det finnes ingen ren form eller et rent maleri. I 1800-tallsmodernismen vil jeg hevde litteratur og maleri hadde et særlig nært forhold, i sterk kontrast til flere kritikeres og kunstneres syn på modernismen som en tid for rensing av medier. Det foregår en mediemiksing, noe som er et frampeik på mye av 1900-tallskunsten. Man kan likevel skille mellom bilder som i større grad lar seg styre av tekst, og bilder som er selvstendige uten tekst. Førstnevnte kalles diskursive, sistnevnte figurale. Men dette betyr ikke at bildene ikke består av både tekstlige og visuelle element. Brysons begreper åpner for å kunne studere hvordan bildene er bygd opp av forskjellig type tegn, og hvordan disse fungerer sammen for å skape et uttrykk.

Oppgavens oppbygging

Oppgaven vil hvile på to påstander:

- Resepsjonen av Christian Krohg har vært altfor enspora og ufullstendig: Krohg har misvisende blitt sett på som først og fremst sosial tendenskunstner.
- Det eksisterer et skille i Krohgs kunst; mellom diskursive og figurale bilder.

I del I skal jeg gå kort gjennom resepsjonen av Krohg, og prøve å vise det jeg mener er en ufullstendig framstilling av hans malerkunst.

Del II utgjør metodekapittelet. Innledningsvis vil jeg kort presentere tekst/bilde-diskursen, og så gå gjennom tekst/bilde-teorien til Norman Bryson, og prøve å vise at tekstlige og visuelle tegn virker sammen i malerier. Det vil fremgå at Bryson i stor grad er påvirket av Roland Barthes semiologi. Det er også naturlig i denne sammenhengen å ta med noen tanker fra Brysons nære kollega Mieke Bals syn på tegnet. Hun bygger i sterkere grad enn Bryson på Charles Sanders Peirces semiotikk. Peirces inndeling av tegnet i symbol, ikon og index vil være viktig for drøftingen av maleklatten i del IV. Jeg ønsker å plassere denne oppgaven

⁷ Begrepene *discursivity* og *figurality* blir oversatt til diskursivitet og figuralitet – det diskursive og det figurale; diskurs og figur.

innenfor en tekst/bilde-diskurs som søker å nyansere synet på modernismen som en tid for dyrking av det mediespesifikke.

Innledningsvis i del III skal jeg gå gjennom påstanden om et skille mellom diskursive og figurale bilder i Krohgs kunst. Deretter handler kapittelet om Krohgs naturalistiske bilder skapt etter Emile Zolas teoretiske ”oppskrift”. Erik Mørstad viser i artikkelen ”Christian Krohgs kunstteori i 1880-årene” at Krohg var svært direkte påvirket av flere av Zolas tekster.⁸ Jeg vil prøve å vise at når man leser Krohgs sosiale tendenskunst utifra hans egne og Zolas naturalismeoppskrifter ender bildene opp som diskursive malerier – styrt av en utenforstående tekst.

Del IV handler om maleklatten, som eksisterer innenfor maleriets figurale felt. Krohg malte ofte med klatter og flekker. Er klatten et rent visuelt tegn, eller er det også noe tekstlig ved det? I flere eksempler vil man se at klatt og flekk er vanlige begreper både som kritisk term i samtidig kunstkritikk og som en litterær figur i romaner i 1800-tallsmodernismen.

⁸ Erik Mørstad, ”Christian Krohgs kunstteori i 1880-årene”, i *Kunst og kultur*, nr. 2, 1991, s. 81-4.

I. Resepsjonen av Christian Krohg som sosial tendenskunstner

I.1. Innledning

Med tanke på Christian Krohgs mange roller i norsk og nordisk kunstliv som maler, skribent og pedagog, er det ikke skrevet så mye om han som man kanskje skulle tro. Det som er skrevet om Krohg er med få unntak relativt homogent.

Krohgs blir ofte lest som tendenskunstner og sosialrealist⁹ – med Emile Zolas naturalisme som estetisk forbilde. Årsaken til dette er trolig at man i Krohg-resepsjonen tar utgangspunkt i Krohgs egne programmatisk tekst, som i hovedtrekk bygger på Zolas skrifter og tanker.¹⁰ Men spørsmålet er om man ikke må skille klart mellom Krohgs malerier og Krohgs programtekster. Pola Gauguin skrev for eksempel at Krohg "... anerkjente ingen dogmer i sitt kunstneriske syn og hadde det ikke med programmer."¹¹ Hvis man definerer Krohg som Zola-naturalist, vil alle de bildene som ikke oppfyller denne naturalismens krav havne i en sekundær bås i Krohgs kunstnerskap. (I denne oppgaven blir begrepene naturalisme og tendenskunst brukt om samme gruppe bilder; disse er hovedsakelig motivgruppene *Legen Hentes* (1880), *Sypike* (1880-85), *Albertine* (ca. 1884-87), *Syk pike* (1880-81), *Kampen for tilværelsen* (1887-89), *Sosialist*-bildene (1888) og til dels *Skagen*-bildene (1879-88)). Einar Lexow skrev for eksempel: "Christian Krohgs ypperste verker tilhører allesammen de første 20 aar av hans virksomhet."¹² Man står i resepsjonen av Krohg i fare for å diskutere om Krohgs naturalistiske bilder er vellykkete som naturalisme eller ikke: Hvor eketefølte, selvopplevde og realistiske er bildene? Hans Jæger var tidlig ute med å starte

⁹ Den typiske pedagogiske modellen for norsk 1880-tallskunst er at Krohg står for den sosialt bevisste kunsten, Erik Werenskiöld den nasjonale, og Frits Thaulow den autonome. Se for eksempel Gunnar Danbolt, *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, Oslo: Det Norske Samlaget, 1998 [1997], s. 188-9. Danbolt kritiserer denne modellen, og foreslår en ny: "Om vi nå riv oss laus frå tidas eigne oppfatningar og ser på 1880-åras kunst i eit større persepektiv, kan vi – noko nølande – dele dei inn i to leirar: Dei som medvite eller umedvite nærma seg ei modernistisk haldning, og dei som knytte kunsten sin til ei eller anna stor forteljing som gav han ei slags samlande mening.

Christian Krohg kan stå som eksponent for den første kategorien, og Gerhard Munthe og Erik Werenskiöld den andre" [s. 189].

Krohgs skriver om de forskjellige kunstsyna til Thaulow, Werenskiöld og Hans Heyerdahl og seg selv i artikkelen "Vi gamle" (1905). Men som Danbolt påpeker, er det viktig å ikke la seg fange blindt av tidas oppfatning: "Mange av dei alliansane som blei danna i 1880-åra, hadde like mykje menneskelege som kunstnariske årsaker" [s. 198].

¹⁰ Med Krohgs programmatisk tekst menes "Om den bildende kunst som led i kulturbevegelsen" (1886), "Om det ene fornødne i Kunsten" (1888) og "Impressionistene" (1889). Det er disse tekstene som ligger til grunn for Erik Mørstads artikkel "Christian Krohgs kunstteori i 1880-årene".

¹¹ Pola Gauguin, *Christian Krohg*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1932, s. 59.

¹² Einar Lexow, *Norges Kunst*, Oslo: Steenske Forlag, s. 248.

denne debatten i tidsskriftet *Impressionisten* i 1887.¹³ Det kan ofte synes som det hos mange kunsthistorikere er en motvilje til å skrive om Krohgs senere bilder.

Man kan argumentere for at tendensbildene ikke er Krohgs hovedverk; de er på mange måter unntakene i Krohgs kunst. Bildene definert som naturalistiske og som tendensbilder utgjør bare en liten del av Krohgs totale kunstnerskap,¹⁴ og de fleste ble utført i årene 1880 til 1890. Ti år av et 50 år langt kunstnerskap. Det kan se ut til at det først og fremst er Jens Thiis og Oscar Thue som til fulle har etablert synet på Krohg som sosial tendenskunstner. Thiis i *Norske Malere og Billedhuggere* (1904) og senere i *Norsk Kunsthistorie* (1927), og Thue i sin magisteravhandling *Christian Krohgs sosiale tendenskunst* (1955) og i senere artikler.

Det har blitt skrevet to Krohg-biografier. Pola Gauguins kom i 1932, og Oscar Thues i 1997. Gauguins bok er fylt med anekdoter og kan til tider være relativ upålitelig som kilde. Men han har god kjennskap til både Krohg som person og kunsten. Gauguin er svært interessert i Krohgs sene kunst, og han skriver også en artikkel i *Kunst og Kultur* om Krohgs kunstneriske utvikling under akademitiden, og om Krohg som ”kvinnenes maler”.¹⁵ I Krohg-biografien tar han et oppgjør med det han mener er Jens Thiis’ ufullstendige fremstilling av Krohg i *Norske Malere og Billedhuggere*. Gauguin skriver at

... den kritiske vurdering er meget subjektivt innstillet. Det var forståelig at Jens Thiis, som selv er en lyrisk natur, og som på den tiden helt var innfanget av det sansebevegede og drømsterke i Munchs kunst, ikke helt forstod omfanget av Krohgs dagklare verk, og ikke hadde kunnet følge utviklingen i hans kunst. Men i omtalen av Krohg begår Thiis den feil, mot både sitt eget som Krohgs verk, at hans store beundring for dennes tidlige bilder legger ham et fryktelig våben i hendene til en fellende kritikk over de senere ting.

¹³ Jæger skrev om boka *Albertine* og maleriet *Albertine i politilægens venteværelse* i artikkelen ”Vor literatur. Albertine og naturalismen” i *Impressionisten*, nr. 4, april 1887: ”Hvor har du set det Krohg? du har jo aldrig været dernede. Hvad kjender *du* til livet som leves nede i de mørke schakter her lige under vore fødder (...) Herregud, begreb du da ikke at det aldrig kunde lykkes? Er det da ikke dig Krohg, som aldrig blir træt af at si til dine elever, at de maa male efter ’naturen’? – og saa gaar du selv hjem og maler et atelierbillede ud af hodet!” [s. 69-70]. Jæger kaller boka for ”gjætning”. Om maleriet *Albertine i politilægens venteværelse* skriver han: ”Du har aldrig staaet derinde i politilægens venteværelse og set Albertine vandre sin første pinefulde gange til den forsmædelige stol; du har ikke staaet der, grebet af dette optrin, og svoret ved dig selv, at *det* billede vilde du stille frem for offentligheden, for at slig som *du* var blet grebet, slig skulde hele almenheden bli det. Du har ikke det Krohg – og det mærkes. (...) Vi ser noen brilliant malte modeller og ingenting andet”. [s. 73]. Jæger, *op.cit.*

¹⁴ I *Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design*s arkiv over alle registrerte Krohg-malerier, vil man se at de sosiale tendensbildene bare utgjør en liten del av den totale mengden.

¹⁵ Pola Gauguin, ”Torvet 8,” i *Kunst og kultur*, 1947.

Og kritikken ramte hardt, fordi Thiis med sitt fortryllende sprog og sin levende fremstillingsform hadde fått autoritet hos det store publikum. Og befestet den da han året efter blev Nasjonalgalleriets direktør.¹⁶

I.2. Jens Thiis

Før Jens Thiis' store kunsthistoriske verk skrev Lorentz Dietrichson og Andreas Aubert mest positivt om Krohgs sjømannsbilder.¹⁷ Tendensbildene syntes de ikke var spesielt bra. Thiis' *Norske Malere og Billedhuggere* (1904) må ses på som den første virkelig seriøse gjennomgangen av Krohgs kunst. Det er viktig å ha i mente at når denne boken kom ut gjensto fremdeles 20 år av Krohgs kunstnerskap. Thiis skriver at mye av Krohgs kunst er "litterær kunst" (han sier også at noen av bildene blir som på "theatret")¹⁸:

Der hænger noget *genrehaft* i fra Tyskland. Og noget sentimentalt. Krohg er nemlig ikke bare i besiddelse av et par sunde og nydedygtige malerøine, han har sikkerlig også et blødt hjerte. *Og han er som maler så uheldig at være begavet med forfattertalent. Af og til har han været inde på det at male litteratur [...]*

Men Krohg har heldigvis været sig denne sin svaghed bevidst og tidlig kjæmpet mot den; som regel har hans sunde sanselige malerøie seiret. [Min uth.]¹⁹

I motsetning til Dietrichson, som fremhever sjømannsbildene, mener Thiis *Albertine i politilægens venteværelse* (1885-7) [ill. 1] er Krohgs hovedverk.²⁰ Thiis mener Krohg unngår den litterære fare i *Albertine*:

Påfallende er det, hvor let den litterære tendens tar overhånd i Krohgs kunst, så snart han inlader sig på større kompositioner. Derimod går som regel hans malerkunst klar af alle skjær i billeder, som har karakter av "udsnit". *Albertine-billedet* var imidlertid en undtagelse fra regelen, fordi hangen til det novellistiske overfor dette emne allerede var utløst gjennom bogen. Billedet er helt og kraftig malerisk, uden at det netop er fremragende som komposition.²¹

Som det vil gå frem i del III, er jeg ikke enig i dette synspunktet.

¹⁶ Gauguin, *op.cit.*, 1932, s. 202.

¹⁷ Lorentz Dietrichson, *Norges kunsts historie i det nittende århundre*, Messel Forlag, 1991, s. 168-70; Andreas Aubert, *Det nye Norges Malerkunst*, (1904), s. 51. Lorentz Dietrichson skrev: "Hvad vil han inde i hin kvalme Stueluft, han som med et Penselstrøg kan feje hele Havluftens Friskhed og hele det Staalhærdende i disse Menneskers færefulde, opofrende Liv; her blæser en frisk og sund Vind ind i Vor Kunst" [s. 169].

¹⁸ Jens Thiis, *Norske malere og billedhuggere. En fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundrede med oversigter over samtidig fremmed kunst*, Bergen: John Griegs Forlag, 1904, s. 254.

¹⁹ *Ibid.*, s. 244.

²⁰ *Ibid.*, s. 250.

²¹ *Ibid.*, s. 254.

At Thiis var mest opptatt av Krohgs sosiale bilder og *Albertine* som hovedverk i 1904 kan man skjønne, men han står faktisk fremdeles på samme standpunkt i 1927; *Albertine i politilegens venteværelse* er ”hans livs store mesterverk”. Thiis holder i 1927 fast ved den litterære fare: ”En ting er der at si paa disse billeder [tendensbildene], og invendingen rammer ogsaa arbeider av Krohgs senere produktion: det er betænkelig litterær kunst.”²² Så mener jeg Thiis gjør en grov feil: ”At skrive om Krohg efter dette billede [*Albertine i politilegen venteværelse*] lønner næsten ikke umaken, dels fordi han aldrig har gjort noget bedre, og dels fordi han som kunstner ikke har formaadd at holde sig paa denne høide.”²³ Thiis overser bilder fra hjem og atelier, senere portretter og selvportretter, landskapsbilder og sene sjøbilder. I *Norges kunsthistorie* (1938) mener også Leif Østby at Krohg taper seg etter 1890, og at han aldri når opp på samme nivå som på 80-tallet. Men Østby trekker likevel fram enkelte verk fra tiden etter 1890, som *Kobbegrunden* (1897) [ill. 2].²⁴

1.3. Oscar Thue

Oscar Thues Krohg-monografi fra 1997 er veldokumentert. Thue er den store Krohg-kjenneren blant kunsthistorikerne, og han viet store deler av sitt kunsthistoriske liv til Krohg. Hans nitidige studier av maleriene og de biografiske dataene er uvurderlige for en som vil bevege seg inn i Krohgs liv og kunst. Thues Krohg-bok ble ikke ferdig før han gikk bort i 1994, så boken ble ferdigskrevet og redigert av Knut Berg. Berg har også utarbeidet en katalog til denne boka. Det er viktig å påpeke at denne katalogen *ikke* er fullstendig.

Thue skrev før denne boken også en rekke artikler og boken *Christian Krohgs portretter* (1971). Dette stoffet sammenfattes i den store monografien.

Det var stort sett den sosialrealistiske siden ved Krohg Thue jobbet *kritisk* med.²⁵ Selvsagt skrev han om hele kunstnerskapet, men magisteravhandlingen hans *Christian Krohgs sosiale tendenskunst* (1955) la på et vis føringen for Thues forfatterskap. Denne avhandlingen ble en viktig kilde for kunsthistorikere, og jeg mener den var med på å definere Krohg som sosial tendenskunstner, og tendensbildene som hovedverket. Thues avhandling tar for seg biografisk data, kunstteoretiske spørsmål, den historiske situasjonen rundt *Albertine-*

²² Jens Thiis, ”Malerkunsten i det 19. og 20. Aarhundrede”, i Harald Aars et.al., *Norsk kunsthistorie*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1927, s. 451.

²³ *Ibid.*, s. 455.

²⁴ Leif Østby, *Norges kunsthistorie*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1938, s. 204.

²⁵ I tillegg til magisteravhandlingen, kan følgende av Thues artikler nevnes angående tendenskunsten: ”Fra Albertine-striden”, i *Samtiden*, 1956; ”Albertine i politilægens venteværelse”, i *Kunst og Kultur*, 1957; ”Christian Krohg-studier. I. Tegninger av Chr. Krohg i Hamburger Kunsthalle.” og ”II. Kampen for tilværelsen”, i *Kunst og Kultur*, 1965; Knut Berg og Oscar Thue, ”Sosial tendens-kunst”, i *1880-årene i nordisk maleri* (katalog), Nasjonalgalleriet, 1985.

striden, Krohgs stilistiske utvikling på 80-tallet, og motivenes utvikling. De bildene Thue er mest opptatt av er *Sypike*, *En formaning*, *Albertine i politilegens venteværelse* og *Kampen for tilværelsen*. Thue er opptatt av at skillet mellom tendensbildene og de andre bildene er et skille mellom det litterære og formale problemer. Jeg ønsker å videreføre dette skille, men med nye begreper (se del III.1.).

Thues stil i den store Krohg-boken er mer observerende og oppsummerende enn analyserende og vurderende. Han er opptatt av biografi, kronologi og stilistisk utvikling. Thue danner dermed et utmerket utgangspunkt for et mer analytisk og konseptuelt arbeid med Krohgs kunst.

1.4. Etter Thue

Etter Thues magistergrad er det i hovedsak fem kunsthistorikere som har jobbet mer inngående med Krohgs malerkunst: Knut Berg, Magne Malmanger, Holger Koefoed, Erik Mørstad og Gunnar Danbolt – i tillegg til viktige bidrag av J.P. Munk, Kirk Varnedoe og Anne Wichstrøm.²⁶ Magne Malmanger, Holger Koefoed og Erik Mørstad skriver alle om Krohgs estetiske teorier, og følger således opp Krohgs egne tekster og teorikapittelet i Thues magisteravhandling.²⁷ Jeg velger å se på Krohgs teorier og Krohgs malerier som to relativt adskilte bedrifter.

Knut Berg gir i *Norges Kunsthistorie* (1981) og *Norges Malerkunst* (1993) en bred fremstilling av Krohgs kunst, men han skriver særlig utfyllende om de sosiale bildene. Som både Thiis og Thue skriver han om det litterære: ”Det var meget litterært program i Krohgs sosiale tendenskunst, men det er hans varme menneskelighet og følelse for individet som gjør hans sosiale maleri til stor kunst. Når det litterære og sosiale tar overhånd og blir for påtrengende, blir det kunstneriske resultat gjerne mindre vellykket.”²⁸ Jeg er enig med Bergs grep når han skriver: ”Krohgs hovedverk som *sosial tendenskunstner* er ’Albertine i

²⁶ Kirk Varnedoe, ”Christian Krohg and Edvard Munch”, i *Arts magazine*, Volume 53, New York, 1979; Jens Petter Munk, ”Mellem myte og virkelighet – omkring Krohgs opphold på Skagen i 1880’erne” i Oscar Thue og Ingeborg Wikborg (red.), *Christian Krohg* (katalog), Nasjonalgalleriet, 1987; Erik Mørstad, ”Bryllup og ekteskap som tema i Christian Krohgs maleri”, i *Kunst og Kultur*, 1992; Erik Mørstad, ”Christian Krohg i Skagen: Et norsk perspektiv”, i Annette Johansen og Mette Bøgh Jensen (red.), *Christian Krohg og Skagen* (katalog), Lillehammer Kunstmuseum og Skagens Museum, 2004; Anne Wichstrøm, ”Det intime portrettet. Christian Krohgs portrett av Oda Engelhart, 1888”, i *En face. Kunsthistorisk tidsskrift*, Nr. 1, 2003.

²⁷ Magne Malmanger, ”’Impressionismen’ og Impressionisten. Chr. Krohg og det moderne gjennombrudd i 1880-årene” i Oscar Thue og Ingeborg Wikborg (red.), *Christian Krohg* (katalog), Nasjonalgalleriet, 1987; Erik Mørstad, ”Christian Krohgs kunstteori i 1880-årene”, i *Kunst og kultur*, nr. 2, 1991; Holger Koefod, ”Christian Krohg: Mal tidens bilde!”, i Kjell Rasmus Steinsvik et.al. (red.), *Christian Krohg 1852-1925* (katalog), Stiftelsen Modums Blaafarveværk, 1993.

²⁸ Knut Berg, ”Naturalisme og nyromantikk 1879-1900,” i Knut Berg (red.), *Norges malerkunst. Bind 1. Fra høymiddelalderen til 1900*, Gyldendal, 2000 [1993], s. 429. Første gang publisert i *Norges kunsthistorie*, bind 5, 1981.

politilegens venteværelse' [Min uth.] ". Berg fortsetter: "Det vil imidlertid være galt å se på Krohg i 80-årene bare som en sosial tendensmaler. Hans maleriske repertoar var stort, og det mer programmessige sosiale maleri utgjør bare en liten, om enn viktig, del av hans rike produksjon."²⁹ Men av produksjonen etter 1890, nevner Berg bare *Kobbegrunden*.

1.5. Gunnar Danbolt

Gunnar Danbolt velger i *Norsk kunsthistorie* (1997) en annen innfallsvinkel på Krohg enn det som kan kalles en biografisk eller kulturhistorisk vinkling. Han bruker begrepet *realistisk modernisme* eller *modernistisk realisme* om kunsten Krohg er en del av, og han gjør en formalistisk resepsjon av 1880-tallskunsten:

Når vi i dag ser på dei måleria som Heyerdahl, Krohg og Backer laga i 1880-åra, er vi avgjort meir interessert i målemåten enn i motivet. Vi ser nærmast på motivet som om det var eit påskot målaren brukte for å eksellere i målariske verkemiddel. Det var neppe tilfelle for 1880-talsmålarane sjølv, for dei sto målemåten i motivets teneste. [...] Likevel var det berre ei lita aksentforskyving frå den modernismen som var meir opptatt av fargens eige stoff enn av det reint stofflege i gjenstandard og stoff.³⁰

Danbolt bryr seg lite om kronologi eller tema i sine analyser, og han gir formale analyser av *Gammel kone* (1902) [ill. 4] og *I baljen* (1889) [ill. 5].³¹ Han er kritisk til å lese *Albertine*-bildene i sin originale kontekst,³² og ved å sette Krohg i en modernistisk kontekst kommer

²⁹ *Ibid.*, s. 431.

³⁰ Danbolt, *op.cit.*, s. 188.

³¹ Om *Gammel kone* skriver Danbolt: "Om kona er hesleg, treng nemleg ikkje måleriet vere det. Dei gråsvarte fargane i bakgrunnen mot lekamens lyse tonar i gult og raudt er vakkert gjort, og går vi nærmare, ser vi også spora av penselens arbeid. Slik oppstår det ei spenning mellom innhaldet, den utslitne kvinna som er litt ekkel å sjå på, og ei form og ein komposisjon med nokre fargar og strøk som avgjort er verd å sjå nærmare på." [*Ibid.*, s. 190].

³² Danbolts "lesning" kan ses i forbindelse med Bergenskolen i estetikk; med Kjell S. Johannessens Wittgenstein-lesning som en mulig påvirkning. [Kjell S. Johannessen, "Wittgenstein og estetikken," i Steen Brock og Hans-Jørgen Schanz (red.), *Imod forstandens forhekselse*, Århus: Modtryk, 1990]. Her er en parafrasering av Johannessen som skriver om musikk, der musikk er bytta ut med maleri: Å forstå et maleri er ikke å være i stand til å identifisere et *bakenforliggende* innhold av ikke-maleri-aktig art i det foreliggende maleriet. Å se på kunst med en slik innstilling er å misforstå den. [Johannessen skriver: "Å forstå et musikkstykke er ikke å være i stand til å identifisere et bakenforliggende innhold av ikke-musikalsk art i det fremførte stykket. Å lytte til musikk med en slik innstilling er å misforstå den" [s. 100]]. Et Wittgenstein-sitat oppsummerer det: "Å forstå et utsagn innebærer å gripe dets innhold, og utsagnets innhold er i utsagnet." [Wittgenstein, her sitert fra Johannessen, s. 100]. Fra et estetisk perspektiv er kunstverket autotelisk. *Misforståelsen* oppstår når man ser på verket som symboler på utenforliggende saksforhold. Det vil si at man misforstår *Albertine i politilegens venteværelse* hvis man kun leser det som et kulturhistorisk bilde på prostituerte situasjon i 1886. Dette er kunnskap som eksisterer hinsides kunstverket. Man må holde fast ved det "billedmessige" i bildet. Johannessen kommer med dette eksempelet: "Hvis vi står overfor Munch-museets versjon av *Det syke barn* (1896) og betrakter det som et bilde av Munchs døende søster, så forholder vi oss ikke til dette maleriet som et kunstverk. Vi betrakter det snarere på samme måte som vi betrakter et bilde som

nye sider fram. Danbolt skriver at Krohg på sine eldre dager var "... meir opptatt av den modernistiske enn den politisk-sosiale sammenhengen."³³ For Danbolt er hele Krohgs kunstnerskap interessant.

Jeg håper min modell også åpner for å se på hele Krohgs kunstnerskap som interessant.

ledsager en etterlysning i pressen. Vi ønsker å vite hvorledes den forsvunne personen så ut. De billedmessige kvalitetene blir da behandlet som et middel til å nå et mål – kunnskap om utseendet til en historisk person. Og denne kunnskapen er kunnskap om forhold som ligger hinsides det billedmessige univers. I denne betraktningsmåten blir bildet redusert til et redskap for en billedekstern erkjennelsesinteresse" [s. 101].

(Johannessen skynder seg med legge til at Wittgenstein ikke har et formalistisk kunstsyn. For Wittgenstein var ikke kunsten løsrevet fra samfunnet slik den "rene" kunsten i tradisjonen etter *l'art pour l'art*).

³³ Danbolt, *op.cit.*, s. 193.

II. Diskurs og figur

II.1. Innledning

For bedre å karakterisere og forstå Christian Krohgs kunst, håper jeg Norman Brysons begreppar *diskursivitet* og *figuralitet* kan fungere som et verktøy. Dette begrepsparet er hentet fra Brysons bok *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime* (1981). Første kapittel av boka vil danne den teoretiske plattformen for denne oppgaven. En del av begrepene og tankene herfra utvikles og berøres også senere i Brysons forfatterskap; særlig i *Vison and Painting. The Logic of the Gaze* (1983).

Bryson ønsker med sitt begrepsapparat, og sitt kunsthistoriske forfatterskap, å gi et alternativt syn på kunsthistorien og utviklingen i maleriet. Han er opptatt av problematikken rundt *visuell stil* og *tegn*.³⁴ Han sier at helt siden anekdoten om Zeuxis og druene³⁵ har det eksistert en tanke om en *essensiell kopi* som kunstnere har strebet mot å nå. En malers suksess blir målt etter hvor nært han er denne *essensielle kopien*. Det dannes slik en linje fra *mening* til *væren*, eller med andre ord fra *tekst* til *liv*. Hieroglyfen er på den ene polen, og oppnåelsen av den essensielle kopi på den andre. Man kan ut fra denne teorien si at *Albertine i politilegens venteværelse* er nærmere den essensielle kopien enn for eksempel et middelalderverk som Nedstryn-antemensale (1320-40) [ill. 6-7]. *Albertine* er nærmere ”virkeligheten”. Men ideen om den essensielle kopi er for lengst avskaffa, hevder Bryson: Vitenskapssosiologien har påvist at virkeligheten erfart av mennesker alltid er historisk produsert – det fins ingen transcendent eller naturlig gitt virkelighet.³⁶ Bryson beretter om en ny polaritet som ikke handler om en essensiell kopi, men mellom det diskursive og det figurale. På polen av ren diskursivitet finner vi som før hieroglyfen, men på den andre polen det ureduserbare livet til den materielle signifianten; det maleriske sporet vi kan se i det asemantiske penselarbeidet i abstrakt ekspresjonisme.³⁷ Bryson skriver: ”The problem I will

³⁴ Norman Bryson, *op.cit.*, 2001 [1983], s. 239-253.

³⁵ Pliny forteller anekdoten om Zeuxis: ”The contemporaries and rivals of Zeuxis were Timanthes, Androcydes, Eupompus, Parrhasius. This tale, it is recorded, entered into a competition with Zeuxis. Zeuxis produced a picture of grapes so dexterously represented that birds began to fly down to eat from the painted vine. Whereupon Parrhasius designed so lifelike a picture of a curtain that Zeuxis, proud of the verdict of the birds, requested that the curtain should now be drawn back and the picture displayed. When he realised his mistake, with a modesty that did him honour, he yielded up the palm, saying that whereas he had managed to deceive only birds, Parrhasius had deceived an artist”. Her sitert fra *ibid.*, s. 1.

³⁶ Bryson, *op.cit.*, 2001 [1983], s. 13-14. Bryson drøfter Peter Berger og Thomas Luckmanns *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge* (1966).

³⁷ Norman Bryson, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, 1981, s. 27.

be looking at is one which has been sadly neglected – the *interaction* of the part of our mind which thinks in words, with our visual or ocular experience before painting [Min uth.].”³⁸
Dermed tar Brysons teori del i tekst/bilde-diskursen i kunstteorien.³⁹

II.2. Tekst-bilde

Diskursen rundt ord-bilde, eller tekst-bilde, går langt tilbake i estetikkhistorien, men har i kunstteorien blitt særlig grundig behandla de siste 25 årene. Jeg ønsker å plassere denne oppgaven innenfor en estetisk diskurs som handler om maleri versus litteratur, og en kunsthistorisk metode som studerer forholdet mellom tekst og bilde.

Skillet mellom ord og bilde sitter dypt i kulturen. W.J.T. Mitchell skriver: ”The history of culture is in part the story of a protracted struggle for dominance between pictorial and linguistic signs, each claiming for itself certain proprietary rights on a ‘nature’ to which only it has access.”⁴⁰ Tradisjonelt har ord blitt forbunde med kultur fordi tegna er arbitrære; de er symboler og et menneskelig produkt. Bilder virker derimot naturlige siden de ligner på det de skal vise til. Bilder blir opplevd som kroppslige og ord mentale. Ord er maskuline og bilder feminine (Adam navngir dyrene og Eva ser refleksjonen sin i vannet). Å snakke handler om *selvet*, og å se om *den andre*. Språket forteller og bilder viser, etc.⁴¹

Ettersom så mye av den kristne kunsten fungerte som illuminasjoner av hellige tekster, har den vesterlandske kulturen, ifølge Bryson⁴², blitt en litterær kultur, og vi har blitt tilvent å sammenligne og skille mellom ord og bilde. Forståelsen av ord og bilder går i hverandre, og påstanden er at i og med at ordet kom først, får *det* overtaket. Første setning i Johannes’ evangelium er: ”I begynnelsen var Ordet, og Ordet var hos Gud, og Ordet var Gud”.⁴³

Forholdet mellom kunstartene har vært et sentralt emne i estetikken. Horats’ (65-8 f-Kr.) ”ut pictura poesis” (*Ars Poetica*) handler om at litteraturen skal få oss til å se, mens maleriet skal

³⁸ *Ibid.*, s. 5.

³⁹ Vernon Hyde Minor skriver: ”In Bryson’s *Word and Image* he posits a visual semiotics in which there is an essential distinction between the ‘discursive’ and the ‘figural’ image, which in a loose sense are comparable with ‘word’ and ‘image’”. [Vernon Hyde Minor, *Art History’s History*, New Jersey: Prentice Hall, 1994, s. 173].

⁴⁰ W.J.T. Mitchell., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago og London: The University of Chicago Press, 1987 [1986], s. 43.

⁴¹ Dette avsnittet er i stor grad en parafrasering av Arden Reed, *Manet, Flaubert, and the Emergence of Modernism. Blurring Genre Boundaries*, Cambridge University Press, 2003, s. 4.

⁴² Minor, *op.cit.*, s. 173.

⁴³ *Bibelen. Den Hellige Skrift*, Norsk Bibel, 1988, s. 1201.

fortelle en historie. Horats er opptatt av *likheter* mellom poesi og bilde.⁴⁴ Med *paragone*-debatten ble det av Leonardo Da Vinci (1452-1519) innført en *kamp* mellom poesi og maleri. Ifølge Leonardo var maleriet overlegent poesien.⁴⁵ Støtta av Horats teori, ble malerkunsten og litteraturen fra 1600-tallet sett på som søsterkunster, og mye av diskursen, inspirert av Aristoteles imitasjons-ide, var opptatt av å undersøke om maleri og poesi var basert på *samme* grunnleggende prinsipper.⁴⁶ På 1700-tallet var Gotthold Ephraim Lessing (1729-81) i *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) opptatt av *forskjellen* mellom maleri og poesi.⁴⁷ Dette fokuset på distinksjonen mellom maleri og litteratur gjennoppsto med full styrke i modernismen, og særlig hos Clement Greenberg (1909-94). Bryson og hans bruk av semiotikken er igjen opptatt av likheter. Forholdet mellom litteratur og maleri har oppgjennom estetikkhistorien altså vært av vekslende karakter – fra søsken til fiender.⁴⁸ Enkelte teoretikere har vært opptatt av likheter, andre av forskjeller. Synet innenfor dagens visuell kultur-studier (kalt en kulturell vending) kan oppsummeres med W.J.T. Mitchells ord:

- (1) there is no essential difference between poetry and painting, no difference, that is, that is given for all time by the inherent natures of the media, the objects they represent, or the laws of the human mind;
- (2) there are always a number of differences in effect in a culture which allow it to sort out the distinctive qualities of its ensemble of signs and symbols.⁴⁹

⁴⁴ Om Horats, se Monroe C. Beardsley, *Aesthetics. From Classical Greece to the Present. A Short History*, Tuscaloosa og London: The University of Alabama Press, 1975 [1966], s. 76. Horats skriver, her sitert fra Beardsley: "A poem is like a picture: one strikes your fancy more, the nearer you stand; another, the farther away ...".

⁴⁵ *Ibid.*, s. 127-8.

⁴⁶ *Ibid.*, s. 159.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 160-3. Om en drøfting av Lessings teori, se Mitchell, *op.cit.*, s. 95-115.

⁴⁸ For utviklingen av kunstartene, se for eksempel Paul Oskar Kristeller, "The Modern System of the Arts", i Philip P. Wiener og A. Noland (ed.), *Ideas in Cultural Perspective*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1962 [1951-2]. En framstilling av det vekslende forholdet mellom bilde og tekst spesielt, se Mitchell, *op.cit.*

⁴⁹ Mitchell, *op.cit.*, s. 49. I tidsskriftet *Journal of Visual Culture* har det pågått en debatt om hvilken plass tekst/bilde-diskursen har innenfor visuell kultur. Debatten har stått primært mellom W.J.T. Mitchell og Mieke Bal, med bidrag fra andre, deriblant Norman Bryson. Mitchell påstår: "Visual culture implies that the difference between a literary text and painting is a non-problem. Words and images dissolve into undifferentiated representation". [W.J.T. Mitchell, "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture", i *Journal of Visual Culture*, 1 (2), 2002, s. 169]. Bal svarer: "First, I find the formulation 'a non-problem' combined with the ontological copula 'is' frankly mystifying. Although I have never met one, there are perhaps people who actually deny that there is a difference between language and visual communication, but that is not the same as refusing to treat it as a *problem*. [...] Hence, for me, the verb 'to imply', in 'Visual culture *implies* that the difference between a literary text and a painting is a non-problem', begs too many questions. Instead, if we are to be able to discuss it at all, it should be rewritten as: 'The perspective of visual culture *suspends* the difference'. [Mieke Bal, "The Commitment to Look", i *Journal of Visual Culture*, 4 (2), 2005, s. 147-8]. Se også Mieke Bal, "Visual Essentialism and the Object of Visual Culture", i *Journal of Visual Culture*, 2 (1), 2003. Denne artikkel ble fulgt opp av flere svar og et motsvar i *Journal of Visual Culture*, 2 (2), 2003. Et bidrag i debatten er også W.J.T. Mitchell, "There Are No Visual Media", i *Journal of Visual Culture*, 4 (2), 2005.

I del III og IV skal likheter og forskjeller og det skiftende forholdet mellom litteratur og maleri, og tekst og bilde, drøftes i forhold til Krohgs kunstnerskap. Jeg mener det er mer fruktbart å se på likheter og det som er felles, heller enn en ideologisk kamp om renhet og et mediums overlegenhet. Men det er likevel viktig å ikke overse det som faktisk er mediumsspesifikt.

Nedenfor skal jeg plassere Bryson i det teoretiske landskapet.

II.3. Den lingvistiske vendingen og “the pictorial turn”

Fra 1600-tallet til ut på 1800-tallet ble ord generelt forstått som avkom av visuelle bilder; det er en “pictorial theory of language.”⁵⁰ Ord refererer til mentale bilder. I dag vil mange hevde det er omvendt. Semiotikken har gjort det vanlig å behandle visuelle bilder som en type språk. Richard Rorty skriver: “The picture of ancient and medieval philosophy as concerned with *things*, the philosophy of the seventeenth through the nineteenth century as concerned with *ideas*, and the enlightened contemporary philosophical scene with *words* has considerable plausibility.”⁵¹ Det Rorty her beskriver er den såkalte “lingvistiske vendingen.” W.J.T. Mitchell sier at nå har vi “the pictorial turn.” Dette er teorier som ønsker å undersøke de underliggende kodene i ikke-lingvistiske systemer. Mitchell skriver at angloamerikansk kunsthistorie i stor grad har oversett “the pictorial turn.”⁵² Det var i stor grad Norman Bryson, opprinnelig litteraturviter, som brakte det siste nye fra Frankrike og rista “art history out of its dogmatic slumber.”⁵³

II.4. En semiotisk vending – the sign as ‘event’

Semiotikken Bryson baserer seg på oppstod som humanistisk disiplin rundt midten av 1960-tallet i Frankrike. Den hentet prinsippene fra Ferdinand de Saussure’s strukturelle lingvistikk.

⁵⁰ Reed, *op.cit.*, s. 4.

⁵¹ Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton og New Jersey: Princeton University Press, 1980 [1979], s. 263. Se også W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago og London: The University of Chicago Press, 1995 [1994], s. 11.

⁵² W.J.T. Mitchell skriver: “While French scholars like Louis Marin and Hubert Damisch were pioneering a structuralist art history, Anglo-American art history continued to focus on sociological issues (notably patronage studies) and to avoid theory like the plague.” [Mitchell, *op.cit.* 1995, s. 13-4].

⁵³ *Ibid.*, s. 14. I tillegg til henvisninger til fransk kritisk teori i egne tekster, var Norman Bryson redaktør for essaysamlingen *Calligram: Essays in New Art History from France*, Cambridge University Press, 1988. Denne “pictorial turn” ligger til grunn for et interdisiplinært paradigme kalt visuell kultur. W.J.T. Mitchell (f. 1942) er en av de viktigste teoretikerne innenfor dette feltet. I motsetning til Norman Bryson og Mieke Bal, mener Mitchell at semiotikken ikke kan fungere som en interdisiplinær teori [Mitchell, *op.cit.* 1995, se note 10, s. 14-5]. Det er derfor et skille her. Den “semiotiske vendingen” kan man si inngår i den såkalte “new art history”, mens “the pictorial turn”, slik den manifesterer seg innenfor “visuell kultur”, kan beskrives, med kunsthistoriker Marsha Meskimmons ord, som “new, new art history”. Her sitert fra William Innes Homer, “Visual Culture. A New Paradigm”, i *American Art*, Vol. 12, No. 1 (Spring), 1998.

Semiotikken er opptatt av strukturer, systemer, regler og koder for meningsdanning. Særlig sentralt i semiotikk generelt, og i Brysons teori spesielt, er Saussures oppdeling av tegnet i *signifié* (innhold/ide) og *signifiant* (uttrykk/ord).⁵⁴ Et klassisk eksempel: Ideen om et tre og ordet tre utgjør et lingvistisk tegn. Forholdet mellom ide og uttrykk er arbitrært. Et tegns betydning defineres gjennom forskjellen til andre tegn. Dermed kan språktegnetes mening fullt ut forklares utifra språkssystemet selv.

Overført på kunstobjekter vil man som semiotiker være interessert i å studere *hvordan* meninger blir skapt fremfor hva som er selve meningen. Dette åpner for at et verk kan ha flere betydninger. Roland Barthes konstaterer i essayet "Bildets retorikk" (1964) forsiktig at selve relasjonen mellom bilde og betydning er usikker og problematisk.⁵⁵ På spørsmålet om hvordan man kan skape et meningsfullt billedlig tegnsystem etter mønster av Saussures begrep om språkssystem, vil en semiotiker svare at bildet eksisterer i en verden som alltid allerede er språklig. Det er i interaksjoenen på forskjellige nivåer med kulturen og språket bildets betydning artikuleres. Roland Barthes hevder i "Bildets retorikk" at bildet aldri er uten relasjoner til språket. At bildet får sin betydning ut fra bildets relasjon til språket mener også Émile Benveniste, og i forlengelse av hans teorier Louis Marin, og også Norman Bryson.⁵⁶

Det Norman Bryson (f. 1949), sammen med kollega Mieke Bal (f. 1946), ønsker å legge til rette for, er en "semiotisk vending" i kunsthistorien. I den programmatisk artikkelen "Semiotics and Art History" (1991) legger de opp til et paradigmeskifte.⁵⁷

Påstanden er, som Bryson skriver i boken *Looking at the Overlooked* (1990):

...painting is an art made not only of pigments on a surface, but of signs in semantic space. The meaning of a picture is never inscribed on its surface as brush-strokes are; meaning arises in the collaboration between signs (visual or verbal) and interpreters. And 'reading', here, is not something complete and self-sufficient. It is a fundamental an element as the paint, and there is no viewer who

⁵⁴ Ferdinand de Saussure, *Kurs i allmän lingvistik*, overs. Anders Löfqvist, Bo Cavefors Bokförlag, 1970. Originaltittel: *Cours de Linguistique Générale* [1916], s. 93-5; Roland Barthes, *Elements of Semiology*, overs. Annette Lavers og Colin Smith, New York: Hill and Wang, 1973. Originaltittel: *Eléments de Sémiologie* [1964], s. 35-57; Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, Berkeley og Los Angeles: University of California Press, 1977, s. 25-6; Bryson, *op.cit.*, 1981, s. 3.

⁵⁵ Roland Barthes, (Knut Stene-Johansen, red.), "Bildets retorikk", i *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*, overs. Knut Stene-Johansen, Oslo: Pax Forlag, 1994. Originaltittel: "Rhétorique de l'image" [1964]; Jens Toft, "Tegn og billede", i Hans Dam Christensen et.al. (red.), *Kunstteori. Positioner i nutidig kunstdebat*, Copenhagen: Borgen, 2002, [1999], s. 277.

⁵⁶ Det er Jens Toft som setter opp den linjen, se Toft, *op.cit.*, s. 280-1.

⁵⁷ Bal og Bryson: "Since semiotics is fundamentally a transdisciplinary theory, it helps to avoid the bias of privileging language that so often accompanies attempts to make disciplines interact. In other words, rather than a linguistic turn, we will propose a semiotic turn for art history." [Mieke Bal og Norman Bryson, "Semiotics and Art History", i *The Art Bulletin*, The College Art Association of America 73 (2), 1991, s. 175].

looks at a painting who is not already engaged in interpreting it, even (especially) the viewer who looks for 'pure form'.⁵⁸

Mieke Bal skriver at Brysons metode

... is not about language, the 'stuff' of reading. Bryson's notion of reading is more visually based than many of those iconographic practices that claim to be concerned with images only. Instead of the optical field, it is the messy but also hierarchized mixture of discourse that is constitutive of visibility. [...] Instead of pure form, images are domains saturated by events of meaning-making.⁵⁹

Ifølge Mieke Bal gir Bryson ord/bilde-forholdet en ny vri: "Radically overcoming the tenacious notion that visual images 'illustrate' prior texts, he sets out to theorize and analyse the discursivity of painting itself."⁶⁰ Bruken av semiotikk skal ideelt åpne for å analysere malerier uavhengig av å gi ord eller bilde forrang.⁶¹ Brysons analyser skal vise at malerier er avhengig av et *samspill* mellom det tekst-lige og det figur-lige; forholdet mellom verbale og visuelle diskurser skaper det semantiske feltet.⁶² Tegnet er ikke en statisk ting, men en dynamisk størrelse. Mieke Bal kaller tegnet en "event": "The sign ... is not a thing but an event that takes place in a historically and socially specific situation. Sign-events take place under specific circumstances and according to a finite number of culturally valid, conventional, yet not unalterable rules."⁶³ Når bilder synes flertydige kommer det primært

⁵⁸ Norman Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, London: Reaktion Books, 2001 (oppretrykk), [1990], s. 10.

⁵⁹ Mieke Bal, "Norman Bryson", i Chris Murray (red.), *Key Writers on Art: The Twentieth Century*, London og New York: Routledge, 2003, s. 63.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Bal og Bryson: "Recent attempts to connect verbal and visual arts, for example, tend to suffer from unreflected transfers, or they painstakingly translate the concepts of the one discipline into the other, inevitably importing a hierarchy between them. Semiotics, by the virtue of its supradisciplinary status, can be brought to bear on objects pertaining to any sign-system." [Bal og Bryson, *op.cit.*, s. 176].

⁶² Bryson, *op.cit.*, 2001 [1990], s. 121.

⁶³ Mieke Bal, "Dispersing the Image: Vermeer Story", i *Looking In: The Art of Viewing*, Amsterdam: G+B Arts International, 2001, s. 73. Bal baserer sin tegn-forståelse på Charles S. Peirce's semiotikk. I artikkelen "Sign in Painting" (1996) siterer hun Peirce's tegndefinisjon: "A sign, or *representamen*, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity.

(1) It addresses somebody, that is,

(2) creates in the mind of that person an equivalent sign,

(3) or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign.

(4) The sign stands for something, its *object*. It stands for that object, not in all respect, but

(5) in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the *ground* of the representamen." [C.S.

Peirce, her sitert fra Mieke Bal, "Signs in Painting", i *The Art Bulletin*, Vol. 78, No. 1, (Mar.) 1996, s. 6]. Bal skriver: "The idea that a sign addresses somebody ... specifies the sign as an event, one that take place each time an image is processed by a viewer" [s. 6]. I 1992 skriver Bal: "Signs allow us to communicate about something that is absent. As soon as a sign-event occurs, the question of that absent item arises: what is it that the sign stands for? What does it mean?" [Mieke Bal, "Some Thoughts on 'Semiotics and Art History'/Reply", i *The Art Bulletin*, The College Art Association of America 74 (3), 1992, s. 528]. Hun skriver i 1996, i analogi til punkt 2 i

ikke av bildets indre rikdom, men av en slags ”mangel”. Bilder henter sin betydning fra kontekster og andre diskurser. Det er et samspill mellom verk og betrakter på forskjellige nivåer. Det er dette samspillet Bal kaller ”event”.⁶⁴ Jeg ønsker i del IV å se på maleflekken som en ”event” i en betydning som ligger nært Bals anvendelse av begrepet.

II.5. Norman Brysons teori

Mieke Bal skriver: ”The very phrase ’word and image’ suggests that two different, perhaps incompatible things are to be shackled together; the phrase emphasizes the difference, not the common aspect of the two. This dichotomistic fallacy continues to weaken the renewal word-and-image studies promise”.⁶⁵ Poenget er å finne en metode som fremviser sentrale og interessante aspekter ved et kunstverk: ”... we [Bal og Bryson] clearly wished to make art history benefit from semiotics, not be replaced by it”.⁶⁶ Bryson er opptatt av å diskutere samspill mellom tekst og bilde, uten at han dermed avviser de forskjellige mediers egenart.

Denne oppgaven skal ikke være en semiotisk analyse. I stedet for å snakke om en semiotisk teori, kan det være mer korrekt å si at denne oppgaven, gjennom Norman Brysons teori, henter tanker fra en *semiotisk erfaring* – i særlig grad det som omhandler et verks meningsdanning: Vi, som betraktere i dag, overtar malerier fra fortiden, ikke betydninger. Vi overtar tegn (uttrykk), ikke mening (innhold). Tegnet er en begivenhet som åpner for en gjennomstrømning av mening, påvirket av kontekst, intertekst, pretekst, subtekst etc.

Nedenfor skal jeg gå gjennom de av Brysons modeller jeg baserer meg på.

Peirce’s definisjon: ”... what the subject ’takes home’ from the sign-event is not the object as it is but some mental image that arguably ’corresponds’ to it” [Bal, *op. cit.* 1996, s. 6]. Med ”ground” i Peirce’s definisjon menes, ifølge Bal, ”... a kind of rule which subjects apply to connect the sign to a possible meaning.” Hun fortsetter: ”His [Peirce] definition of icon, index, and symbol is in fact a definition of three different grounds. It is important to note that more often than not all three grounds collaborate, but which one predominates varies. This is true of visual as well as verbal texts. The predominance accorded to any one ground, in other words, the ground that is primarily activated in a particular sign-event is contingent upon the priorities given by the sign users. The author or artist is one sign user, the viewer another” [Bal, *op.cit.* 1996, s. 7]. Norman Bryson oppsummerer det slik: ”The meaning of a work of art does not, for Bal, lie in the work by itself but rather in the specific performances that take place in the work’s ’field’: rather than a property the work has, meaning is an event; it is an action carried out by an *I* in relation to what the work takes as *you*” [Norman Bryson, ”Introduction: Art and Intersubjectivity”, i Mieke Bal, *Looking In: The Art of Viewing*, Amsterdam: G+B Arts International, 2001, s. 5]. Peirce-sitatene er hentet fra hans artikkel ”Logic as Semiotic: Theory of Signs”, som er satt sammen fra artikler skrevet mellom 1897 og 1910 [Charles S. Peirce, ”Logic as Semiotic: The Theory of Signs”, i Robert E. Innis (red.), *Semiotics. An introductory anthology*, London, Melbourne, Sydney, Auckland og Johannesburg: Hutchinson, 1986].

⁶⁴ Anders Troelsen, ”Bryson og billedets betydning. En introduktion til Norman Brysons forfatterskab”, i *CFK Nyt*, Aarhus, 1992; Anders Troelsen, ”Tre bidrag til billedforståelsen. Bryson, Bal og Barthes om tekst og billede”, i Hans Dam Christensen et.al. (red.), *Kunstteori. Positioner i nutidig kunstdebat*, Copenhagen: Borgen, 2002, [1999].

⁶⁵ Mieke Bal, *Reading Rembrandt*, Berkeley: Cambridge University Press, 1991, s. 27.

⁶⁶ Bal, *op.cit.*, 1992, s. 529.

II.5.1. *Diskurs og figur*

Det diskursive og det figurale er hovedbegrepene i Brysons analysemodell: "By the 'discursive' aspect of an image, I mean those features which show the influence over the image of language – [...] By the 'figural' aspect of an image, I mean those features which belong to the image as a visual experience independent of language – its 'being-as-image'."⁶⁷

For å forklare begrepene, og for å vise begrepenes generelle gyldighet, henter jeg et eksempel på et klart diskursivt bilde fra norsk middelalderkunst, nemlig det før nevnte antemensale fra Nedstryn kirke [ill. 6].⁶⁸ Dette antemensale er et eksempel på høymiddelalderens ridderromantikk, og forteller en historie i åtte bilder. Historien som fortelles er om den hedenske keiser Chosdroe som stjeler det hellige korset i Jerusalem for å opphøye seg selv til gud. Den kristne keiser Heraklius gjenerobrer korset, og ved gjenoppsettingen på alteret skjer det mirakler. Rundt hver av de åtte medaljongene er det en gammelnorsk inskripsjon som forklarer bildene. Legenden fortelles også i en preken i gammelnorsk homilieboek – og både denne teksten, inskripsjonen og bildene ligger nært opp til hverandre.⁶⁹ Bildets rolle er som substitutt, og tillates kun å eksistere under forhold der det kommuniserer Ordet. Når bildets tekst er forstått har ikke verket flere funksjoner å oppfylle. Inskripsjonen garanterer lukking – bildet får ikke leve noe uavhengig liv. Det er *teksten* som er den styrende mekanismen. Om tredje scenen (verket skal leses fra nederst til venstre) heter det i norsk homilieboek: "På et høyt fjell lot han legge for seg en glasshimmel, med bilder av alle himmellegemene, og der satt han i en stol av gull. Han lot også vannet ledes dit i skjulte rør, og stundom åpnet han for hullene i vannrørene, da så det ut som om han gav regn fra himmelen, likesom gud."⁷⁰ Et bilde som *Albertine i politilegens venteværelse* virker ikke like fanga i tekst – og det virker mer realistisk enn antemensale.

Termene figural og diskursiv er ikke den samme opposisjonen som i mening og væren – at *livet* har blitt underordna tekst i antemensale, mens *Albertine*-bildet er nærmere en *essensiell kopi*. Men selv om det er påvist at en essensiell kopi ikke eksisterer, virker likevel *Albertine*-bildet mer realistisk og nærmere virkeligheten. Roland Barthes foreslår en årsak til dette: Inntrykket av realisme kommer av en antatt utvendighet av *signifié* over *signifiant*. Verkets betydning virker å komme utenfra, og ikke som en prosess *i* verket. Det realistiske bildet skjuler at meningen blir skapt *i* det, og den skaper en illusjon om at det passivt speiler

⁶⁷ Bryson, *op.cit.* 1981, s. 6.

⁶⁸ Jeg parafraserer her på mange måter Brysons analyse av *Canterbury-vinduet*. [Bryson, *op.cit.*, 1981, s. 1-5].

⁶⁹ Anne Wichstrøm, "Høymiddelalderen", i Knut Berg (red.), *Norges malerkunst. Bind 1. Fra høymiddelalderen til 1900*, Gyldendal, 2000 [1993], s. 39-41.

⁷⁰ Her sitert fra *ibid.*, s. 41.

virkeligheten – betydningen føles å gjennomtrengte verket fra et innbilt sted utenfor det. Nedstryn-antemensalet fremviser ganske åpenbart hvordan meningen har blitt produsert, og det er pga. av denne mekanismen, og *ikke* avstanden fra en essensiell kopi, som gjør at vi ikke kaller dette verket realistisk. I *Albertine*-bildet ser man ikke i like stor grad at meningen blir skapt. Med Brysons teori kan man da slå fast at *Albertine*-bildet verken er mer eller mindre likt livet, men i større grad mer figuralt enn Nedstryn-antemensalet.

Bryson foreslår at når det er slått fast at realisme ikke handler om en essensiell kopi, kan man begynne å se på de metodene bildet bruker for å virke realistisk – *the effect of the real*.

II.5.2. *Effect of the real*

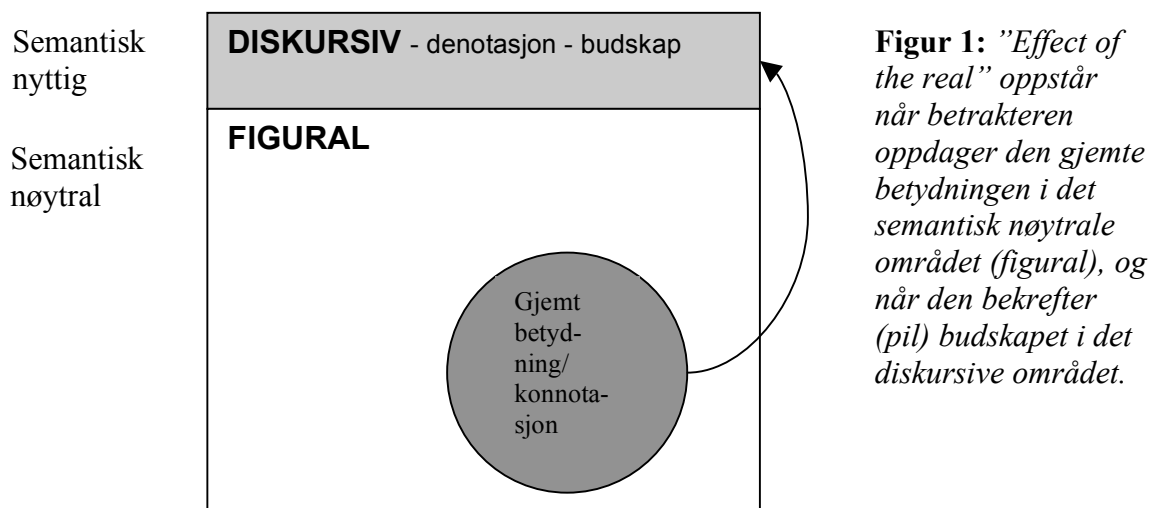
En mekanisme som er med på å underbygge illusjonen av realisme, hva Bryson omtaler som *the effect of the real*, er antall og type visuell informasjon som er i bildet. *Albertine*-bildet gir oss mer visuell informasjon enn det som er semantisk relevant (det man trenger for å fatte det narrative innholdet). I antemensalet har vi bare så mye informasjon som vi trenger for å forstå bildets innhold. I *Albertine*-bildet er det mening som også går utenfor det narrative budskapet, og man kan også snakke om flere meningslag – et hierarki av semantisk relevans. Ideen om irrelevans er et viktig middel i realismeestetikken som er med på å gjøre bildet mer overbevisende sant. I Krohgs kunst får man ofte inntrykk av tilfeldig avskjæring, og bildene inneholder elementer, personer og ting, som strengt tatt ikke er nødvendig for bildets mening. I ideen om *the effect of the real* eksisterer det en skala av distanse mellom bildets innlysende sted for mening, og distansen til det virkelige. Det er da selvsagt snakk om en illusjon av virkelighet som oppstår når vi har et informasjonsoverskudd i bildet. Det skjer når bildet innehar informasjon som ikke med nødvendighet er bundet opp til den tekstlige funksjonen – nettopp de ”irrelevante” og ”tilfeldige” komponentene. I *Albertine*-bildet kan man se avskjæringer både på venstre og høyre rammekant, og særlig den til høyre er typisk for Krohg og realismen. I antemensale er alle personene i større og mer avgjørende grad sentrert rundt innholdet, og personene er definerte og innehar bestemte funksjoner i en fortelling. I *Albertine*-bildet er det bare tre personer som er sikkert definert: Albertine, Jossa og konstabelen. De andre damene er riktignok ikke helt anonyme, vi vet de er prostituerte, men det er relativt tilfeldig at det er akkurat disse damene som er med i bildet. Hvordan de er plassert og antallet damer er tilsynelatende uvesentlig. Albertine er skjøvet til side og bakover i bildet, i et forsøk på å skjule meningsdanningen og øke ”tilfeldighetsinntrykket” i bildet. Bryson påpeker at det i den realistiske tilnærmingen mot kunst eksisterer en ide om at sannhet

ikke kan være i det opplagte eller det sentrale, men kun i det skjulte. Betrakteren må på et vis tilfeldigvis snuble over meningen for at han skal bli overbevist.

Så langt i gjennomgangen kan det virke som det fins en uomtvistelig motsetning mellom det diskursive og det figurale, men Bryson viser at det faktisk finnes en subtil gjensidighet mellom de to. Bryson viser hvordan tekst og bilde jobber sammen: Siden det realistiske bildet hviler på inkluderingen av informasjon som ikke er semantisk nyttig, så står alt som *er* semantisk nyttig ut som ”budskap”, separat fra bildet. Det det realistiske bildet her må gjøre, er å gjemme betydningene i bildet til området for semantisk nøytralitet. Med andre ord må det diskursive gjemmes som det figurale slik at i stedet for å utkonurrere hverandre, støtter de opp under hverandre. *Effect of the real* får sin mest overbevisende kraft når det figurale utfører arbeidet til det diskursive uten at det virker sånn. På den måten virker det som om meningen blir funnet i bildet. Men et viktig grep for realistene, og for *the effect of the real*, er å la det virke som om bildet utfører *noe* diskursivt arbeid – da blir området for uskyldighet etablert utenfor det, og det er i dette uskyldige området at et mer subtile betydningsarbeid kan utføres. *The effect of the real* oppstår for fullt når den gjemte meningen bekrefter den utilslørte. Den sistenevnte (utilslørte) type mening er den til denotasjon, den andre til konnotasjon.⁷¹ Den konnotative meningen er viktig fordi man ikke kan vende seg noen steder, for eksempel i et leksikon, for å få bekreftet ens lesning. Det er akkurat dette fraværet av kodifikasjon som får betrakteren til å plassere meningen i det figurale og bort fra det åpenbare i det diskursive. Nettopp fordi de konnotative meningene ikke virker å ha noe opphav, føles de å bli funnet i bildets figuralitet – de har ikke blitt artikulert og er således mer ”autentiske”. Meninger som blir funne blir stolt på, teksten som blir sett skapt har ikke denne fordelene. Det er når den konnotative meningen blir akseptert som figural selve mesterstykket skjer: *konnotasjonen overbeviser oss om at denotasjonen var virkelig*. Konnotasjonen gjør denotasjonen troverdig. Når bildet på denne måten er fylt av usynlig mening forsvinner dets karakter av å være tekst – og det blir opplevd som *liv*.

Jeg har laget en modell [fig. 1] for å illustrere denne subtile type ”effect of the real”:

⁷¹ Bryson, *op.cit.*, 1981, s. 16; Barthes, *op.cit.*, 1994 [1964].



II.5.3. Syntagme og paradigme

Bryson bruker en modell fra lingvistikken for bedre å beskrive de mekanismene som er i drift når vi som betraktere avgjør om et verk er realistisk.⁷² Når man leser en setning følger man samtidig to sett av regler. Det syntagmatiske handler om hvordan de individuelle ordene i setningen eksisterer som sekvens. Det paradigmatiske handler om forholdet mellom individuelle ord i setningen og ord utenfor; repertoaret av ord fra vokabularet til et språk. Siden de to aksene alltid er i funksjon, kan en akse dominere over den andre. I realistiske bilder, som i *Albertine*-bildet, dominerer syntagme over paradigme. I Nedstryn-antemensale er den paradigmatiske aksene den viktigste – de forskjellige billedfeltene må hele tiden relateres til teksten utenfor seg. Bildets figuralitet beskriver Bryson som området for predominans av syntagme over paradigme, og det er realismens oppgave å redusere aktiviteten til paradigmet til et minimum. Som sett avhenger realisme av en antatt utvendighet av signifié over signifiant. Et bilde kan overtale oss om at det reflekterer det virkelige kun så lenge det utsletter sporene ved sin egen produksjon og skjuler den uavhengige materielle eksistensen til signifianten. Når det figurale så blir pressa enda et skritt lenger forsvinner effekten, "... and in its wake it leaves us with the irreducible component of the image, that which can never belong to anything but the image itself: its paint."⁷³

På skalaen mellom ren figuralitet og ren diskursivitet kan man plassere de forskjellige maleriene (se fig. 2, s. 30). Således har alle maleri mellom polene element av både figuralitet og diskursivitet i seg.

⁷² Bryson, *op.cit.* 1981, s. 20; Barthes, *op.cit.*, 1973 [1964], s. 58-88.

⁷³ Bryson, *op.cit.*, 1981, s. 27.

II.6. Om å bruke semiotisk teori på et visuelt materiale

Kritikken av den semiotiskinspirerte Brysonlitteraturen foregår på minst to nivåer. Generelt gjelder det uenighetene mellom de to såkalte paradigmene ”tradisjonell kunsthistorie”, som enkelt sagt er teorifiendtlig, og ”new art history”, som er teorivennlig.⁷⁴ Mer spesifikt handler kritikken om bruken av lingvistiske metoder på et visuelt materiale; i Brysons tilfelle om en semiotisk metode på figurativt maleri. Uenigheten går på om semiotisk teori er interdisiplinær/transdisiplinær/supradisiplinær, eller om den i sin natur er lingvistisk, og dermed best passer for språklige systemer. Dette forutsetter at man i utgangspunktet ser på det verbale og det visuelle som vesensforskjellige systemer.⁷⁵ En del kunsthistorikere er skeptiske til bruken av lingvistiske teorier, eller teorier fra litteraturvitenskap i det hele. De vil mene disse teoriene ikke vil yte visuell kunst rettferdighet og overse og ikke greie å fange opp visuelle kvaliteter.⁷⁶ Francis H. Dowley skriver i en kritikk av Bal og Bryson: “The semiotic approach seems too encumbered with linguistic ‘baggage’ to be adaptable to works of art, with their sensuous specificity and visual quality, which need their own rules or ‘codes’, if they need any at all”.⁷⁷ Donald Kuspit skriver i artikkelen ”Traditional Art History’s Complaint Against the Linguistic Analysis of Visual Art” (1987): ”One can say that he [Bryson] represents the colonizing, consumerist tendencies of English studies, eagerly reducing art to text, turning visual art into linguistic art, vision into sign – in effect arguing the case for Derrida’s assertion that ‘the collusion between painting ... and writing is constant.’ [...] It is the old competition between image and word in new form. With the word seeming to triumph

⁷⁴ Dette er en teoridebatt aktuell i flere humanistiske fag. Litteraturvitenskap har i mange tilfeller vært toneangivende for bruken av teori i fortolkningen av verk. For-og motinnlegg kan leses i W.J.T. Mitchell (red.), *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*, Chicago og London: The University of Chicago Press, 1985. Denne boken består av en rekke artikler originalt publisert som debattinnlegg i *Critical Inquiry* i tidsrommet 1982-5. Utgangspunktet for boken er artikkelen ”Against Theory” av Steven Knapp og Walter Benn Michaels. De skriver: ”The object of our critique is not a particular way of doing theory, but the idea of doing theory at all” [s. 11]. Bruk av kritisk teori blir av mange kunsthistorikere sett på som moteferomener: “It may seem that contemporary movements in critical theory sweep through the academy like so many new fashions announced in the fall issue of *Glamour* magazine” [Minor, *op.cit.*, s. 171]. For en særlig kritisk holdning til kritisk teori hentet fra litteraturvitenskapen, se ”Preface”, i Robert L. Herbert, *Impressionism. Art, Leisure, & Parisian Society*, New Haven og London: Yale University Press, 1988, s. xiii-xv. Om bruk av kritisk teori i kunsthistorie, se for eksempel Keith Moxey, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca og London: Cornell University Press, 1996 [1994]. Særlig i delen ”Introduction: History, Theory, Cultural politics” [s. 1-19] gir Moxey et overbevisende forsvar for bruk av teori i kunsthistorie (det som kalles *new art history*).

⁷⁵ Søren Kjørup, *Semiotik*, Roskilde Universitetsforlag, 2002, s. 61-2. Kjørup skriver: “Men naturligvis er billedsprog alligevel radikalt forskjellige fra verbalsprog, faktisk så forskjellige at en del teoretikere finder det misvisende at kalde billeder for sproglige størrelser” [s. 61].

⁷⁶ Se for eksempel Stephen Melville, “Reflections on Bryson”, i Norman Bryson et.al. (ed.), *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Polity Press, 1991.

⁷⁷ Francis H. Dowley, “Some Thoughts on ‘Semiotics and Art History’”, i *The Art Bulletin*, The College Art Association of America, 74 (3), 1992, s. 528.

over the image.”⁷⁸ Artikkelen ”Semiotics and Art History” ble fulgt av en rekke debattinnlegg i *The Art Bulletin*.⁷⁹

Bal og Bryson hevder at det nærmest er en tifoldighet at semiotikken har oppstått med bakgrunn i beskjeftigelsen med verbalspråket. For dem er semiotikk utvilsomt transdisiplinært. De betrakter ikke verbalspråket og det visuelle språket som samme sak, men på et overordnet nivå vil de mene at disse tegntypene deler skjebne på en rekke områder; til tross for at bildet ikke har fonemer (betydningsadskillende minstelementer som ikke selv er betydningsbærende).⁸⁰ Som et enkelt svar kan man sitere Bryson-kjenner Anders Troelsen: ”Afgørende er ifølge Bal og Bryson ikke at adskille tegn fra tegn, men at spore tegnets opdukken på forskjellige niveauer i samspillet mellom værk og beskuer”.⁸¹

Årsaken til hvorfor jeg velger å bruke Brysons teori er hans vekt på å studere *samspillet* mellom ord og bilde. Den semiotiske erfaring åpner for å studere verkene uavhengig av kunstnerintensjon, opprinnelig kontekst, stilistisk utvikling etc. Dette virker frigjørende på kunsten. Jeg mener dette vil være svært relevant i forhold til betraktningen av Krohgs kunst, som etter min mening i for stor grad har vært ”fanget” i hans egne programmatisk tekst.

⁷⁸ Donald Kuspit, ”Traditional Art History’s Complaint Against the Linguistic Analysis of Visual Art”, i *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 45, No. 4, (summer), 1987, s. 345-46.

⁷⁹ Følgende artikler fulgte Bal og Brysons ”Semiotics and Art History” (1991): Reva Wolf og Francis H. Dowley har to innlegg under samletittelen ”Some Thoughts on ‘Semiotics and Art History’”, i *The Art Bulletin*, The College Art Association of America, 74 (3), 1992; Mieke Bal, *op.cit.*, 1992; Marie Czach, ”Further on ‘Semiotics and Art History’”, i *The Art Bulletin*, Vol. 75, No. 2 (Jun.), 1993; Mieke Bal, *op.cit.*, 1996. Marie Czach oppsummerer kritikken: ”Given the significant differences that distinguish art from language, it is imperative to ask the most elementary of questions, such as whether there is any validity in attempting to apply theories and lexicons derived from the study of language to art. Will such an effort advance knowledge or be an empty exercise in the translation of well-established and familiar facts into a series of arcane and inappropriate meta-languages? [...] It also is imperative to question whether it is, in fact, possible to have a linguistic ‘turn’ in art history at all, since words and pictures achieve meaning differently on every level imaginable: biological, philosophical, structural, social, psychological. [...] Because art differs in significant ways from language, to treat semiotic thinking as disembodied theory is to lose sight of the differences in raw data upon which semiotic theory is constructed.” [Czach, *op.cit.*, s. 338]. Norman Bryson tar selv opp spørsmålet, på retorisk vis, i artikkelen ”The Politics of Arbitrariness” (1991): ”... why should Saussure’s theory of *linguistics* be taken as relevant to discussion of *images*? [...] After all, what is true of one kind of sign – speech and writing – may not be true of other kinds, such as painting and sculpture. Words in a language may have no intrinsic or natural resemblance to their referents, but on what grounds should the arbitrariness of language be re-discovered among the spheres of verbal and visual representation, that words are joined to their referents by arbitrary conventions, but images are not?” [Norman Bryson, ”The Politics of Arbitrariness”, i Norman Bryson et.al. (red.), *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Polity Press, 1991, s. 96].

⁸⁰ En del av kritikken handler om at bilder ikke har veldefinerte minsteenheter slik som språket har. Søren Kjølrup skriver: ”Et bilde er nemlig ikke bygget op af et endeligt antal veldefinerte minsteenheder, hverken på tegnniveau (første artikulation ...) eller på figurniveau (anden artikulation).” [Kjølrup, *op.cit.*, s. 62]. (Kjølrup skriver: ”Karakteristisk for verbalsproget er ... at det har to artikulationer, nemlig den første der når frem til de mindste betydningsbærende størrelser, verbalsprogets tegn, altså ordene, og den anden der når frem til de mindste betydningsbærende størrelser, verbalsprogets figurer, altså fonemerne” [s. 26]). Marie Czach er også opptatt av dette poenget: ”... central to the issue of applying semiotic theory to the visual arts is the problem of providing workable definitions of basic minimal units of meaning” [Czach, *op.cit.*, s. 339].

⁸¹ Troelsen, *op.cit.*, 2002, s. 54.

III. Naturalismen (etter Zola) som en diskursiv estetikk

III.1. Et skille i Krohgs kunst

Oscar Thue skrev i sin magisteravhandling, *Christian Krohgs sosiale tendenskunst* (1955):

Det har til kjedsommelighet vært hevdet at Krohg var impressionist av temperament, at hans kunst i sitt innerste vesen er impressionistisk, ikke bare fordi han la an på å skildre øyeblikkets liv og bevegelse, men fordi hvert bilde Krohg malte er blitt til i og bestemmes av øyeblikkets inspirasjon og stemning.

Foran Krohgs portretter, foran mange av hans skisser og mindre figurbilleder, foran genrebilledene fra Skagen og fra hans senere år føler vi at denne oppfatningen har sin sannhet. Synsopplevelsen er her det sentrale.

I forbindelse med Krohgs sosiale tendenskunst har imidlertid denne anskuelse ytterst begrenset gyldighet. Krohg har riktignok også der søkt å gi en illusjon av noe snapshotaktig og øyeblikksbetonet, fordi virkelighetsillusjonen derved økes mens inntrykket av direkte tendens og forkynnelse dempes. Imidlertid er de endelige resultater så langt fra blitt til i et øyeblikks inspirasjon, men er resultater av en lang og alvorlig kamp med formen. Krohg søker i sine tendensbilleder å finne en form som gir dekkende uttrykk for situasjoner han kun har sett og opplevet i sin fantasi. Disse mer eller mindre dramatiske situasjoner gir igjen uttrykk for en litterær idé.⁸²

Thue definerer et skille mellom tendensbildene og de andre bildene som et skille mellom det litterære og det visuelle: ”I motsetning til det meste av hans øvrige produksjon har utarbeidelsen av Krohgs sosiale tendensbilleder således nesten uten unntagelse bestått i å gi et (på forhånd) bestemt litterært innhold en mest mulig dekkende, naturlig og kunstnerisk fullverdig form”.⁸³

Thues konsept om skillet mellom tendensbildene og den øvrige produksjonen blir fulgt i denne oppgaven. Men i stedet for begreper som ”litterært bilde” og form og innhold, skal jeg i denne oppgaven identifisere skillet som et spenningsforhold mellom det diskursive og det figurale. Meningen er å vise at disse begrepene på en bedre måte beskriver Krohgs produksjon. Målet er også å slippe unna diskusjoner rundt kronologi, stil og ismer.⁸⁴ Thue

⁸² Oscar Thue, *Christian Krohgs sosiale tendenskunst*, (magisteravhandling i kunsthistorie), Universitetet i Oslo, 1955, s. 32-33.

⁸³ *Ibid.*, s. 107.

⁸⁴ Mye av Krohg-litteraturen handler om stil og ismer, særlig begrepet impresjonisme; både som et estetisk begrep og stilbegrep. Dette var også en debatt på 1880-tallet; se Krohgs foredrag ”Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen” (1886) og teksten ”Impresjonistene” (1889); Lorentz Dieterichson: ”Impressionisme. Et Indlæg i Dagens Strid”, i *Fra Kunstens Verden. Foredrag og Studier*, København, 1885; og Erik Werenskiold: ”Impressionisterne”, fra *Kunst, kamp, kultur gjennom 40 aar i tekst og billeder*, Kristiania, 1917. For gode

skriver: ”Fordi Krohg alltid var så udogmatisk i teknisk henseende, er det ikke ufarlig å gi for kategoriske kriterier for den stilistiske utviklingen i Krohgs 1870 og tidlige 80 års produksjon, en kan lett komme til å generalisere for sterkt. Enda langt farligere ville det være å forsøke å finne fram til en fast utviklingsgang for hans produksjon etter denne tid.”⁸⁵

På bakgrunn av Norman Brysons teori har jeg laget følgende modell [fig. 2]:

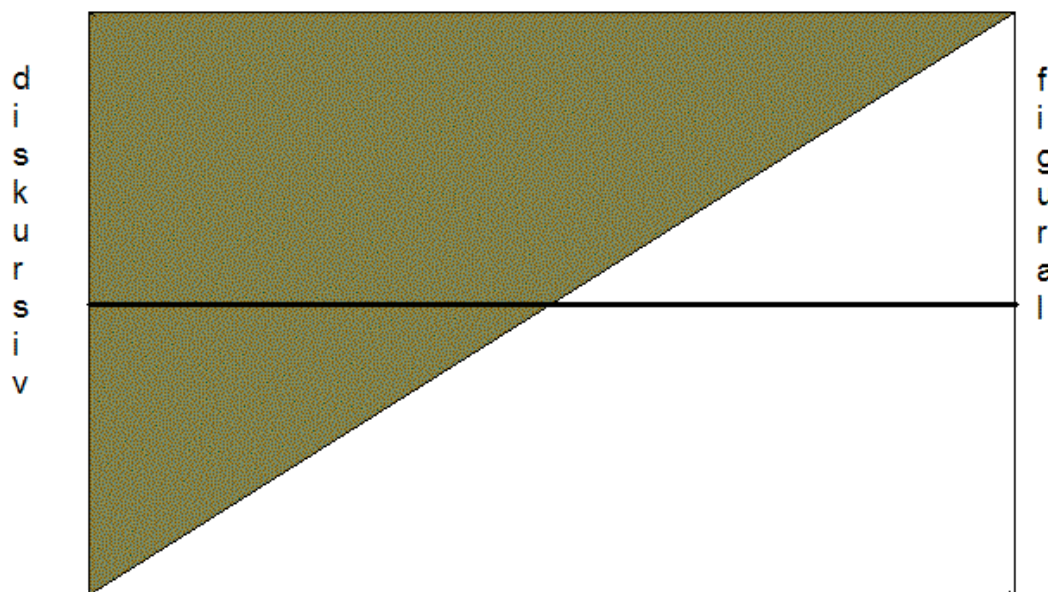


Fig. 2.

Langs den sorte linjen kan man plassere forskjellige malerier fra vesterlandsk kunsthistorie. (Dette er ikke en kronologisk linje). Det mørke feltet er diskursivitet, det hvite figuralitet. Helt til venstre vil hieroglyfen plassere seg, og det maleriske sporet til høyre. På midten av linjen, der aksene møtes og det mørke og lyset feltet er like stort, vil verk som innehar like stor grad av diskursivitet og figuralitet plassere seg.⁸⁶

Det er selvsagt ikke mulig å *måle* et verk på denne måten, men modellen kan fungere som en illustrasjon. I denne modellen vil Nedstryn-antemensale plassere seg godt til venstre på linjen, mens *Albertine* vil plassere seg mot høyre. I denne oppgaven vil jeg bruke modellen for Krohgs kunstnerskap separat – å ta modellen fra makro til mikronivå. (Modellen er relativ). Da vil *Albertine* og tendensbildene plassere seg godt til venstre, mens de andre bildene vil plassere seg bortover mot høyre.

kommentarer, se også Malmanger [*op.cit.*, 1987] og Mørstad [*op.cit.*, 1991]. Thue skriver også om emnet [*op.cit.* 1955; Oscar Thue (Knut Berg, red.), *Christian Krohg*, Aschehoug, 1997].

⁸⁵ Thue, *op.cit.*, 1955, s. 63.

⁸⁶ Ifølge Bryson vil dette gjelde for eksempel Jean-Antoine Watteaus bilder. [Bryson, *op.cit.*, 1981, s. 74].

Dette kapittelet skal handle om tendensbildene til Krohg.

III.2. Naturalisme og realisme

I kunstteori, litteraturvitenskap og filosofisk estetikk brukes naturalisme på flere ulike måter. I kunsthistorien har naturalismeteorien en vesentlig lenger evolusjon enn realismeteorien.⁸⁷ I andre halvdel av 1900-tallet blir naturalisme og realisme delvis betrakta som synonyme teorier. I norsk kunsthistorie blir naturalismetermen nytta oftere om kunsten fra siste del av 1800-tallet enn realisme. I denne oppgaven blir naturalismen definert ut fra Emile Zolas naturalismeteorologi slik den blir beskrevet i to av nøkkelt tekstene: *Le Roman expérimental* (1880) og *Le Naturalisme au théâtre* (1881). Det var i stor grad i disse tekstene Krohg og de nordiske intellektuelle hentet sin naturalismeforståelse. Her skal det forsøksvis vises at denne teorien, og kunsten som blir skapt i lys av den, er av diskursiv natur. At naturalismen i utgangspunktet er et litterært program gir en pekepinn på teoriens diskursive aspekt. Det argumenteres i denne oppgaven for at dette aspektet følger med når teorien overføres på billedkunst. Termen *naturalisme* brukes i dette kapitlet utelukkende i betydningen ”Zolas naturalisme”.

III. 3. Zolas naturalisme

Det var i samværet med Georg Brandes Krohgs kjennskap til realistisk og naturalistisk litteratur modnet.⁸⁸ Brandes hadde sin første forelesning i Kristiania i 1876, og holdt flere utover på 1880-tallet. I samme periode ble flere bøker av radikale tenkere og forfattere oversatt til dansk og norsk. Tanken om determinismen ble sentralt i den norske litteraturen på 1880-tallet. Krohgs interesse for determinismen styrkes med samværet med Hans Jæger. Krohg og Jæger delte en stor beundring for Zola, og Krohgs programmatisk tekst ligger nært opp til Zolas ideer.⁸⁹

Det skal her bli lagt vekt på tre punkt for å forklare naturalismen som en diskursiv estetikk:

- Naturalismen er et litterært program (det visuelle styrt av et litterært prosjekt)
- Det naturalistiske verket er et eksperiment (Det visuelle styrt av et vitenskapelig prosjekt)

⁸⁷ Boris Röhl, *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus*, Hildesheim, Zürich og New York: Georg Olms Verlag, 2003, s. 1; og Adolf J. Schmöller gen. Eisenwerth, “Naturalismus und Realismus: Versuch zur Formulierung verbindlicher Begriffe”, i *Epochengrenzen und Kontinuität. Studien zur*, s. 270.

⁸⁸ Krohg møtte Brandes første gang mars 1878.

⁸⁹ Om forholdet mellom Krohg og Zola, se Mørstad, *op.cit.*, 1991, s. 81-84.

- Naturalismens estetikk er deterministisk (Det visuelle styrt av et nødvendig narratologisk forløp)

III.3.1. *Naturalismen som litterært program*

Den positivistiske tenkningen til Auguste Comte og Hippolyte Taine var grunnlaget for 1800-tallets naturalismeestetikk, og teorien til den eksperimentelle fysiologen Claude Bernard er med på å skille naturalismen fra realismen i 1800-tallskunsten.⁹⁰ Det handler enkelt sagt om skillet mellom *observasjon* og *eksperiment*. Observasjonen i realismen fremviser; eksperimentet i naturalismen instruerer. Hans *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) var inspirasjonskilden for Zolas naturalistiske program. Claude Bernards filosofi er deterministisk:

Den eksperimentale metode har til maal at finde naturfænomenernes determinisme eller deres nærmeste aarsag. Det princip, paa hvilket denne metode hviler, er visheden om, at en determinisme eksisterer; dens undersøgelsesmaade er den filosofiske tvil; dens sandhedsprøve er erfaringen.⁹¹

For Emile Zola skulle naturalismen ikke bare være et litterært program, men et paradigmeskifte i alle menneskelige åndsvirksomheter: "We are an age of method, of experimental science; our primary need is for precise analysis."⁹² Men naturalismen er primært et litterært program.

Zola brukte den eksperimentelle vitenskapen som forbilde for den eksperimentelle, eller naturalistiske, romanen. Han ser på tanken om den naturalistiske romanen ikke som et

⁹⁰ Claude Bernards *La Science expérimentale* (Boken inneholdt *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865)) blir av mange, bl.a. av Henri Bergson, nevnt sammen med Descartes *Discourse and Method*. [Reino Virtanen, *Claude Bernard. And his Place in the History of Ideas*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1960, s. 13]. Bernards bok er en klassiker i vitenskapslitteraturen. Deler av boken ble oversatt til norsk i 1886 under tittelen *Den eksperimentale videnskap. (Hovedtrækkene af hans "innledning til den eksperimentale medicin")*. Bernard hadde ingen filosofisk skolering, så han har ikke alltid en like tilfredsstillende terminologisk presisjon. Reino Virtanen plasserer Bernard i den cartianske tradisjonen [s. 28-9].

⁹¹ Claude Bernard, *Den eksperimentale videnskap. (Hovedtrækkene af hans "innledning til den eksperimentale medicin")*, overs. M. Mustad, Kristiania: Huseby & Co, 1886. Originaltittel: *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* [1865], s. 52.

⁹² Emile Zola, "From Naturalism in the Theatre", overs. Albert Bermel, i Eric Bentley (red.), *The Theory of the Modern Stage*, Penguin Books, 1992 [1968]. Originaltittel: "Le Naturalisme au theatre" [1881], s. 361. Noen sider før skriver Zola: "The natural sciences date from the end of the last century; chemistry and physics are less than a hundred years old; history and criticism have been renovated, virtually re-created since the Revolution; an entire world has arisen; it has sent us back to the study of documents, to experience, made us realize that to start afresh we must first take things back to the beginning, become familiar with man and nature, verify what is. Thenceforward, the great naturalistic school, which has spread secretly, irrevocably, often making its way in darkness but always advancing, can finally come out triumphantly into the light of day" [s. 356.] Zola skriver i "Den eksperimentelle romanen" (1880): "... århundret opplever nå at ein naturalistisk tankegang veks fram som gradvis tvingar all menneskeleg åndsværksemnd i ein og same vitenskapleg retning." [Emile Zola, "Den eksperimentelle romanen", overs. Atle Kittang, i Eiliv Eide et.al. (red.) *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*, Oslo: Universitetsforlaget, 2001 [1987]. Originaltittel: "Le Roman Expérimental" [1880], s. 284].

totalt brudd med litteraturen, men som en nødvendig utvikling.⁹³ Naturalismen hos Zola er ikke bare en ide, men også et konkret program som handler om hvilke motiver som bør brukes, og hvordan de skal brukes. Særlig i *Le Naturalisme au théâtre* er han konkret på hva det nye teateret skal handle om. Han lister opp en rekke eksempler på ønskede scener: "Inside a factory, the interior of a mine, the gingerbread market, a railway station, flower stalls, a racetrack, and so on. All the activities of modern life can take place in them. [...] The environment must determine the character."⁹⁴ Han er opptatt av hva slags kostymer som passer seg, og ikke minst av diksjonen – hvordan karakterene skal snakke. Når Zola skriver om det naturalistiske maleriet påstår han at utviklingen der er lik den i litteraturen.⁹⁵ Han overfører litteraturens utvikling direkte på maleriet, og han gjentar sitt vitenskaps-litterære program som det eneste riktige hos de unge kunstnerne:

Heute haben unsere jungen Künstler einen neuen Schritt in die Richtung der Wahrheit unternommen, indem sie wünschen, daß die Sujets vom wirklichen Sonnenlicht umflossen werden und nicht vom indirekten Licht des Ateliers; das ist wie bei den Chemikern, den Physikern, die zu den natürlichen Ursachen zurückkheren, indem sie sich in die Bedingungen der Phänomene selbst versetzen.⁹⁶

Zola er opptatt av at det nye maleriet ikke skal fortsette med å være litterært som det franske salonmaleriet: "Im übrigen ist all dies nur Literatur, man muß es von der malerischen Seite angehen."⁹⁷ Med litterært mener han nok "konstruert" og "ikke-realistisk" – eller tekst som motsatt av liv. Zola skriver opp *regler* for hvordan det naturalistiske verket *skal* se ut: hvilke scener det skal handle om, hvilke kostymer, hvordan de skal prate etc. Dette, bortsett fra det siste punktet, gjelder også for maleriet. Det var "regler" for hva slags motiv som var naturalistiske. Alle Krohgs naturalistiske prosjekter var typisk naturalistiske i valg av motiv: sypike, prostitusjon, sykdom, fattigfolk, arbeidere etc. Men mest av alt finnes det diskursive i vitenskapsaspektet og ideen om determinisme.

III.3.2. *Det naturalistiske verket som eksperiment*

Claude Bernard ønsket å bruke de eksperimentelle metodene brukt på å undersøke det livløse til å undersøke levende vesener: "Jeg har sat mig den opgave at paavise, at de levende

⁹³ Emile Zola: "The strength of naturalism is precisely that it has deep roots in our national literature which contains plenty of wisdom". [Zola, *op.cit.*, 1992 [1881], s. 357].

⁹⁴ *Ibid.*, s. 368-9.

⁹⁵ "Überdies ist die Entwicklung in der Malerei die gleiche wie in der Literatur." [Emile Zola, "Der Naturalismus im Salon," [1880], i Emile Zola, *Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866-1896*, Frankfurt am Mein: Athenäum Verlag, 1988, s. 245].

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*, s. 253.

væseners ligesom de livløse tings fænomener er undergivet en naturnødvendig sammenheng (determinisme).”⁹⁸ Et sentralt aspekt er å skille mellom et fenomens to årsaker:

... der er altsaa i et livsfænomen ligesom i ethvert naturfænomen 2 slags aarsager: først en oprindelig, skabende, styrende og lovgivende aarsag, som er utilgjængelig for vor erkjendelse. Dernæst er der en nærmeste og livsytringerne iværksættende aarsag, som altid er af fysisk-kemisk natur og falder ind under den eksperimenterende forskers omraade.⁹⁹

Det er fenomenenes ”nærmeste årsak” som er studieobjektet. Det er også viktig å skille klart mellom vitenskapsmannens spørsmål ”hvordan” og ”hvorfor.” Det er å avdekke *hvordan* noe skjer som skal være målet; å forklare *hvorfor* er umulig og uvitenskapelig.¹⁰⁰ Idealet var systematisk testing av hypoteser under eksperimentelle forhold. Det som gjør naturalismen til en forbedring i forhold til realismen er for Zola, følge Anthony Savile, at ”... the realist tends to amass detail, he is a slave to his material, and is as inert a recorder as the camera. The naturalist by contrast, instructs his readers by the controlled observations that his imagination allows him to construct.”¹⁰¹

Selve drivkraften bak vitenskapen, og dermed den eksperimentelle kunsten, er å forbedre vår tilstand. Den vitenskapelige drømmen er å gjøre seg selv til mester over livet for å kunne styre det. Målet er å oppdage eller avsløre de deterministiske lovene som styrer arbeidet til den menneskelige maskin. Vi må se på det naturalistiske verket som et kontrollert eksperiment som bekrefter en bestemt hypotese. Kunstneren forteller om individer som reagerer slik og slik på sitt miljø; og betrakteren skal tenke at under disse forholda kunne de vanskelig gjort noe anna. Ved bruk av den eksperimentelle metoden mener Zola at det vil være mulig å oppnå kunnskap om det følelsesmessige livet på samme måte som Bernard har gjort det for det fysiske livet. Målet til Zola er å gjøre dette på en mer sannferdig måte enn empirismen. Zola setter opp følgende vitenskapskjede som viser hvordan de forskjellige vitenskapelige metodene går fra å avdekke det fysiske til det følelsesmessige: kjemi → fysiologi → antropologi → psykologi → den eksperimentelle roman [kunsten].¹⁰² Men i

⁹⁸ Bernard, *op.cit.*, s. 16.

⁹⁹ *Ibid.*, s. 27-8.

¹⁰⁰ *Ibid.*, s. 29-31.

¹⁰¹ Anthony Savile, ”Naturalism and the Aesthetic,” i *British Journal of Aesthetics*, Vol. 40, No. 1, January, 2000, s. 48.

¹⁰² Zola skriver: ”Eg vil nå forsøke å prove at dersom den eksperimentelle metoden fører til kunnskap om det fysiske liv, bør den også føre til kunnskap om det kjenslemessige og intellektuelle liv. Det er ikkje tale om noko anna enn etappar innanfor den same utviklinga, som går frå kjemien til fysiologien, frå fysiologien til antropologien og psykologien. Ved enden finn ein den eksperimentelle romanen.” [Zola, *op.cit.*, 2001 [1880], s. 284-5].

laboratoriet er det kontrollerte eksperimentet konfrontert med en hypotese av observasjon som ideelt er gjort uavhengig av tro på sannheten i hypotesen; ideen er å la den rå naturen ha sin egen uavhengige stemme. Når det gjelder den naturalistiske kunsten er det ”kontrollerte eksperimentet” avgjort av det som kunstneren selv tar for å være plausibelt, og problemet er at det han tar for å være plausibelt ikke er uavhengig av hans tro på hypotesen som han ville teste. Et svar til dette er at ideen om observasjon som lar naturen snakke for seg selv er en myte. Det naturen sier må fortolkes og kan kun fortolkes i lys av teorier som fortolkeren selv innehar. Men likevel, til forskjell fra kunstneren, kan han som arbeider i et fagfelt repetere eksperimentet og ta nytte av enigheten med andre om hvordan observasjonene skal fortolkes. Kunstnerens kontrollerte eksperiment er kontrollert kun av hans egen fornuft. På dette punktet er det naturalistiske kunstverket et tankeeksperiment. Testinga er ikke kunstnerens oppgave. Det *er* en distinksjon mellom et genuint eksperiment og et forestilt et.¹⁰³ Ideelt skal kunstneren være en upartisk observatør som ikke kontrollerer eksperimentet, og som ikke påfører det sine personlige følelser. Fantasiens rolle er å gi kunstneren ideen til eksperimentet. Dette høres ut som et håpløst ideal, men som Nicolette David påpeker: ”To us, the idea of the writer as a dispassionate observer may seem difficult to take seriously. None the less, it is clear from his essay [*Lé roman experimental*] that Zola did take it seriously. Moreover, it is clear that he took the art of the novelist seriously.”¹⁰⁴ Zola oppsummerer slik den eksperimentelle metoden slik den skal brukes i litteraturen:

Kort sagt: heile arbeidet består i å samle inn fakta frå den ytre verda, og deretter – ved påverknad i modifierande retning frå miljø og ytre omstende – å studere mekanismene i desse fakta, utan nokonsinne å fjerne seg frå dei lovene som gjeld i naturen. Såleis når ein til slutt kunnskap – vitskapleg kunnskap – om mennesket slik det tér seg som individuelt og handlande vesen.¹⁰⁵

Observatørrollen er noe av det mest problematiske i naturalismen. Det er Zola klar over.

Eksperimentatoren, det er han som i kraft av ei meir eller mindre sannsynleg tolkingshypotese om dei observerte fenomena, utformar eksperimentet slik at det innanfor dei logiske rammene som hypotesen rommer, gir eit resultat som hypotesen kan kontrollerast gjennom. Så snart resultatet av eksperimentet

¹⁰³ Om den naturalistiske romanen som tankeeksperiment, se Savile, *op.cit.*, s. 51.

¹⁰⁴ Nicolette David, ”*Germinal*: the naturalist novel,” i Delia Da Sousa Correa (red.), *The Nineteenth-Century Novel. Realisms*, London: Routledge, 2000, s. 359.

¹⁰⁵ Zola, *op.cit.*, 2001 [1880], s. 286.

viser seg, står eksperimentatoren overfor ein vanleg observasjon som han har framkalla og som han må registrere på vanleg måte, uten fordømmar.¹⁰⁶

Den naturalistiske forfatteren er sammensatt av en observatør, som henter frem kjensgjerningene, og en eksperimentator som utfører selve eksperimentet. Den naturalistiske romanen blir den "... *protokollen* forfatteren har ført under eksperimentet, og som han deretter legg fram for sitt publikum [min uth.]."¹⁰⁷ Observatørrollen i naturalismen er uklar, men et sitat fra Bernard kan klargjøre litt: "Det videnskabelige eksperiment maa være grundet paa kjendskapet til fænomenernes naturnødvendige sammenheng, det er determinisme, ellers er det blindt og empirisk."¹⁰⁸ Observatøren skal være fordomsfri, men ikke blind (empirisk). Det var fra før Bernard vanlig i vitenskapsteorien å skille mellom passiv observasjon og aktivt eksperiment. Bernard påpeker at denne abstrakte ideen i praksis er tvilsom. Observasjonen kan også være aktiv. Det som kjennetegner eksperimentet, er at det alltid innebærer en sammenligning av to forhold eller sett av forhold. (Dette er et narratologisk trekk). Eksperimentet er en framkalt observasjon. Eksperimenteringen involverer en forstyrrelse pålagt naturen. Effekten av denne forstyrrelsen må sammenlignes med den naturlige tilstanden. Til forskjell fra observatøren har eksperimentatoren en forutfatta ide som han påfører naturen, men han må være i stand til å skifte mening alt etter resultatet. Men dette skille mellom observatør og eksperimentator i eksperimental vitenskap er, som Reino Virtanen påpeker, stort sett teoretisk. I praksis er det oftest samme person.¹⁰⁹

III.3.3. *Determinismens styrende narratologi*

Et sentralt aspekt ved naturalismen er, som sett, troen på vitenskapelig determinisme. Den naturalistiske kunstneren la vekt på de fysiologiske forholda og miljøet som determinerer den individuelle karakter. Zola var påvirket av vitenskapsmannen Dr. Prosper Lucas, som skrev *Traité de l'hérédité naturelle* (1850). I romanene demonstrerer Zola arvelighetsprinsippet derfra. Det var også prinsippet bak Krohgs *Albertine* (1886). Zola skriver at den naturalistiske forfatterens studieobjekt er det sosiale miljøet: "miljøet er det variable produktet av ei gruppe levande vesen, desse er i sin tur absolutt underlagde kjemiske og fysiske lover som dirigerer både levande og døde lekamer". Zola skriver videre:

¹⁰⁶ *Ibid.*, s. 285.

¹⁰⁷ *Ibid.*, s. 286.

¹⁰⁸ Bernard, *op.cit.*, s. 35.

¹⁰⁹ Virtanen, *op.cit.*, s. 15.

Det er dette som utgjør den eksperimentelle romanen: å nå fram til full oversikt over dei mekanismene som styrer dei ymse fenomena i mennesket; å syne fram drivverket i dei intellektuelle og kjenslemessige ovringane slik fysiologien klarlegg dei for oss og slik dei blir påverka av miljø- og arvefaktorar; endeleg å vise korleis mennesket lever i det sosiale miljøet som det sjølv har produsert, som det omskapar kvar dag og som i sin tur kontinuerlig omskaper mennesket.¹¹⁰

Målet er å avdekke naturen, bli herre over den og forbedre den. Dette målet deler den naturalistiske forfatteren med den eksperimentelle fysiologien og medisinen.

Det naturalistiske kunstverket skal være en del av vitenskapen; og det eksperimentelle innebærer sammenligning. Det betyr at et naturalistisk motiv aldri kan stå konseptuelt alene. Det eksperimentelle kunstverket er en journal underlagt vitenskapens regler. Et naturalistisk kunstverk utgjør en del av en samling informasjon. I en roman eller et teaterstykke er det større rom for å samle en mengde observert informasjon i én fremstilling. I et enkelt maleri er det vanskelig. Men ifølge Kirk Varnedoe har faktisk Krohg klart dette i *Albertine i politilegens venteværelse*. Varnedoe mener bildet ikke er

... the representation of a single moment in the Albertine story, but an expanded narrative, one moment synthesizing the story as a whole. In the Justice Department's indictment of Albertine, three parts of the book were found objectionable: the initial seduction of Albertine by a policeman, which damaged her virtuous modesty; her encounter with the police doctor, which destroyed her feminine dignity; and the last chapter, which depicted her, bereft of shame, totally debased, transformed into a hardened whore. In his defense, Krohg argued that these were precisely the aspects of the story that had most deeply moved him and which he felt compelled to communicate; and they are, it seems, the three stages he tried to contain in this scene.¹¹¹

Men den beste måten å vise en utviklingshistorie på, er å lage en *serie* malerier. Krohg gjør også dette med *Albertine*-prosjektet.¹¹² Han maler en lang serie bilder av Albertine som følger utviklingen hennes. *Sypike*-bildene [ill. 8-9], som ble malt i perioden 1879-85, inngår som forstudier til *Albertine*-fortellingen. Rundt 1885 maler han en rekke mindre *Albertine*-bilder [ill. 10-13], og han maler også Albertines mor (1884) [ill. 14] og et portrett av Jossa (1886) [ill. 15]. Romanen er illustrert med flere tegninger, og det eksisterer også en fotoskisse [ill. 16] som ble brukt når han skulle male det store politilege-bildet. Hvert av *Albertine*-bildene er underlagt historien om Albertine; den historien som står nedskrevet i romanen

¹¹⁰ Zola, *op.cit.*, 2001 [1880], s. 287.

¹¹¹ Varnedoe, *op.cit.*, s. 90.

¹¹² Begrepet "Albertine-prosjekt" kommer fra Halvor Fosli, "Christian Krohg: bohemkretsens storborgar og æresmedlem", i *Kristianiabohemen*, Oslo: Det Norske Samlaget, 1997 [1994], s. 381.

Albertine (1886). Dette er *primærteksten*. Hvert av *Albertine*-bildene får sin mening lest som en del av historien. Romanfremstillingen av *Albertine* er styrende for lesingen av maleriene.

Den viktigste handlingsgangen i fortellingen om *Albertine* er som følger: *Albertine er født inn i en fattig familie og jobber som sypike for å tjene til livets opphold. Søsteren har vært prostituert, venninna Jossa er prostituert. Albertine blir feilaktig tatt for å være prostituert, og hun blir voldtatt av en høytstående politimann. Hun må gjennomgå en legesjekk hos politilegen. Til slutt ender Albertine opp som prostituert.* Dette er den grunnleggende narrative strukturen. Den dyptliggende strukturen er den deterministiske ideen: *Det går som det måtte gå.* Den er felles for all den naturalistiske kunsten. Det deterministiske har elementer av et narrativt forløp i seg, fordi det er en utviklingshistorie. Det deterministiske gjør at det må gå som det går; karakterene i bildet har ingenting de skulle sagt; de er underlagt de deterministiske kreftene.

Noen termer fra Mieke Bals bok *Narratology* kan være til hjelp for å identifisere forskjellige strukturer i det deterministiske verket. Hun skriver at en narrativ tekst er der en historie blir fortalt i et bestemt medium. En historie er der en fabel blir presentert på en bestemt måte. Fabelen er en serie logiske og kronologiske hendelser. Selv om historien er lik fra verk til verk, trenger ikke teksten være det. Et eventyrs historie kan være lik selv om den blir fortalt eller skrevet på forskjellige måter. Mike Bal skriver: "Only the text layer, embodied in the sign system of language, visual images, or any other, is directly accessible."¹¹³ Den konkrete *Albertine*-fortellingen kan man si er *historien*, det deterministiske hendelsesforløpet *fabelen*. Hvert av *Albertine*-maleriene er underlagt historien, men mest av alt fabelen - den dyptliggende deterministiske strukturen. Det samme kan sies om *Kampen for tilværelsen* (malt i flere replikker i perioden 1887-9) [ill. 17]. Selv om det ikke foreligger en skrevet historie til alle de fattige barna, har bildet likevel i seg den dyptliggende deterministiske strukturen. Barna er i en deterministisk utviklingslinje – vi aner hvor de kommer fra, og hvor de ender opp. Maleriet gis ingen makt til å endre på dette. Fabelen er felles for all den deterministiske kunsten.

Skagen-bildene er mer problematiske. Den deterministiske ideen virker ikke å være til stede på samme måten. Bildene har en høy grad av realismeeffekt, og virker å være uten tekst. De virker dokumentariske – selv i dag. Men likevel er de typiske for perioden. De handler om både arv (en familie i tre generasjoner) og miljø (det harde fiskerlivet på Skagen). Det eksperimentelle aspektet kommer inn ved at *Skagen*-bildene er en *maleriserie* skapt gjennom

¹¹³ Mieke Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, Buffalo og London: University of Toronto Press, 1997 [1985], s. 6.

hele 1880-tallet. Krohg var på Skagen med jevne mellomrom fra 1880 til 1894. I maleriene følger Krohg én bestemt familie. Han maler rene studier, og bilder av familiemedlemmene i forskjellige aktiviteter. Særlig profilbildene [ill. 18-23] av familiens medlemmer har noe vitenskapsdokumentarisk og kategoriserende over seg. Til sammen utgjør *Gaihede*-serien nærmere 40 bilder. Dette eksperimentelle aspektet er ikke nok for å kalle hele *Skagen*-serien *egentlig* naturalistiske. I flere av Skagen-bildene eksperimenterer kunstneren ikke med karakterenes arv og miljø; men med komposisjon og malingens muligheter. At Krohg i Skagen-serien nytter seg av hele sitt kunstneriske register kan eksemplifiseres i *Sovende mann*-motivet [ill. 24-26]. Motivet kan leses både som typisk naturalisme, realisme og formal modernisme. Det naturalistiske aspektet er den utslitte fiskeren etter den harde arbeidsdagen. ”Disse usminkede skildringene av en fattig sliters prosaiske hverdag er skoleeksempler på 1880-årenes naturalisme”¹¹⁴, som Oscar Thue formulerte det. I *Rasmus Gaihedes middagshvil* (1882) [ill. 25] kan man se den ekle fluefangeren, og puten full av døde fluer. Gaihedes klær er skitne og flekkete. Samtidig er også sove-motivet typisk realistisk; det innehar en høy grad av realismeeffekt: hva virker vel mer tilfeldig og ikke-oppstilt enn sovende personer? Krohg malte en lang rekke bilder av sovende mennesker fra Skagen. *Sovende mann* går likevel tilsynelatende enda et steg nærmer realismen ved at han ligger med ryggen til. Han vil ikke kommunisere med betrakteren. Sovende mann er også et ”skoleeksempel” på det Michael Fried kaller et ”absorbert bilde”¹¹⁵ – en typisk egenskap ved et realistisk bilde, og et frampeik på formalistisk modernisme.¹¹⁶ Absorberte bilder er bilder som ikke bryr seg med annet enn seg selv. Og Krohg dyrket denne typen bilder; mennesker som sover og mennesker som sitter fordypet i bøker. I enden av denne logikken står det abstrakte maleriet, og *Sovende mann* kan også leses som et formalt eksperiment. Krohg gjør ikke store komposisjonelle endringer i de forskjellige versjonene. Bildet speilvendes en gang, men stort sett er de like. Det som endres er farger og strøk. Thue skriver at som følge av opphold i Frankrike, er penselen bredere og fargene friere enn før.¹¹⁷ I *Fisker Rasmus Gaihedes middagshvil* (ca. 1882) [ill. 26] skinner

¹¹⁴ Thue, *op.cit.*, 1997, s. 88.

¹¹⁵ Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago og London: The University of Chicago Press, 1988 [1980]. Særlig kapittel 1, ”The Primacy of Absorption”. Se s. 31 om søvn og ”absorptive” bilder.

¹¹⁶ W.J.T. Mitchell beskriver kort Frieds prosjekt: ”... [Michael Fried] argues that the emergence of modern art is precisely to be understood in terms of the negation or renunciation of direct sign or desire. The process of pictorial seduction Fried admires is successful precisely in proportion to its indirectness, its seeming indifference to the beholder, its antitheatrical ‘absorption’ in its own internal drama. The very special sort of pictures that enthrall Fried get what they want by seeming not to want anything, by pretending that they have everything they need.” [W.J.T. Mitchell, ”What Do Pictures Really Want?”, i *October*, 77, MIT Press (Summer), 1996, s. 79].

¹¹⁷ Krohg var på sitt første Paris-opphold i 1881, og han var i Grez-sur-Loing i 1882, før Skagenoppholdet. [Thue, *op.cit.*, 1997, s. 366].

undermalingen gjennom flere steder, og veggen, Rasmus' skjorte og sengetøyet er malt i samme grå-hvite farger, og de går i hverandre. Bordet i forgrunnen er malt i en sterk rødfarge. Andre av bildene er lysere i koloritten, og andre brunere og gråere. Noen har "skisseaktige" strøk, andre er mer glatte. Skagenbildene utgjør en kompleks samling bilder som jeg mener beveger seg på den *figurale* siden.

*

Jeg mener summen av punktene nevnt over gjør det naturalistiske maleriet diskursivt styrt. Motivene er underlagt teoretiske ideer (determinismen) og et litterært definert program. Det narratologiske aspektet i seg selv gjør ikke maleriene diskursive. Men den deterministiske ideen, som er narrativ, gjør bildene diskursive. Den eksperimentelle kunsten skal være en del av de eksperimentelle vitenskaper, og verkene blir en underordna del av det endelige vitenskapelige resultatet. Kunstverket får status som *protokoll*.

Naturalismen etter Zola er en teoretisk ideologi som etter min mening ikke tar maleriet på alvor som maleri. Maleriet skal passe inn i et teoretisk mønster for å kalles naturalistisk. Når man betrakter et maleri med "naturalistiske briller," ser man bare de naturalistiske teoriene – ideen om determinisme. Dette blikket kommer i veien for maleriets egne og iboende kvaliteter.

Zola-kritikeren Ferdinand Brunetière skrev i *Revue des Deux Mondes* (1880) i en kritikk av Zolas teori om det eksperimentelle roman følgende: "Descriptions and pictures do not prove that an author knows how to write: they only prove that he is a very sensitive individual."¹¹⁸ Han setter også spørsmålstegn ved det deterministiske som modell for kunsten: "... a man is born into a certain social condition, and he dies in it, but he does not always behave, and in all the deeds of his life, like the typical man of his condition."¹¹⁹ I den naturalistiske kunsten skulle episke situasjoner og episke plot erstattes av beskrisjon og analyse. Det er et uoppnåelig ideal for et kunstverk. Jeg mener man vanskelig kan bruke de teoretiske tekstene til Zola og Krohg for å "lese" verkene. Lesingen av malerier karakterisert som naturalistiske som naturalistiske er en konseptuell aktivitet som foregår "over hodet" på maleriene. Når man som betrakter nærmer seg *Albertine* og de andre tendensbildene med Krohgs og Zolas tekster i bakhodet, ser man nesten bare disse tekstene i bildet. Bildet blir en

¹¹⁸ Ferdinand Brunetière, "The Experimental Novel," [1880], overs. Janice Best, i David Baguley (red.), *Critical Essays on Emile Zola*, Boston og Massachusetts: G. K. Hall & Co., 1986, s. 34.

¹¹⁹ *Ibid.*, s. 39.

illustrasjon underlagt tekstene. Man ender til slutt opp med å nesten bare se den deterministiske ideen som naturalismen har plantet i bildene.

IV. Det figurale sporet (tache)

*Hvor er den Maler eller Billedhugger, som ikke har sit Paahæng af Literatvenner? De klænger sig paa os, og da de ikke ser det Væsentlige, fører de os paa Afveie. Da de selv er skabende, digter de de underligste Ting, finder ud vore Tanker, forklarer vore Følelser og leder os ind paa Sidespor, som fører i Grøften.*¹²⁰ (Frits Thaulow).

Nei, man kan endog si at det bare er gjennom en overordentlig konsentrering av arbeid, oppmerksomhet, interesse og begavelse på de områder innenfor maleriet som står lengst fra alle andre kunstarter, spesielt fra litteraturen og teatret, at disse illusoriske resultater oppnås som i beste fall betegnes som virtuositet, i verste som "taskenspillerkunst",,,¹²¹ (Christian Krohg).

I tidligere tider ble ordet kunst aldri anvendt på skuespill, musikk og litteratur således som nu.- Det foreligger her en navneaneksjon fra de andre kunstarters side som malerne og billedhuggerne har måttet verge seg mot ved å sette det tyske adjektiv "bildende" foran, for å kunne atskille seg fra andre.

Det er jo nemlig en sådan vesensforskjell mellom disse kunstarter at maleri og skulptur absolutt bør danne en gruppe for seg i den alminnelige bevissthet.

Det som især atskiller dem, er at malere og billedhuggere selv utfører sin idé, og at det er sin egen idé de utfører, samt at denne utførelse rent teknisk sett krever en spesiell, om man vil, nesten håndverksmessig utdannelse.

*Det er dette som danner grensen mellom dem og forfatterne, ti ellers kan man jo naturligvis si at den ovenfor fremsatte definisjon passer også på disse, for så vidt som de unektelig "selv utfører sin egen idé". Men her opphører likheten. Ti til utførelsen kreves i dette tilfelle ingen spesiell utdannelse. Lese og skrive kan så godt som alle mennesker.*¹²² (Christian Krohg).

Det er således lettere for en kamel å komme gjennom et nåløy enn for en forfatter å forstå seg på bildende kunst.

*Og i alminnelighet vil det da rent logisk være tilfelle, at jo mer forfatter han er, med andre ord, jo bedre forfatter han er, dess mindre forstår han seg på den. Forholdet er omvendt proporsjonalt.*¹²³ (Christian Krohg).

*Bort med alle regler. Har man bruk for andre kunstarter, så la oss bare ta dem. Det er bare resultatet det kommer an på, og at det er liv i det.*¹²⁴ (Christian Krohg).

¹²⁰ Frits Thaulow, *I Kamp og i Fest*, Kristiania og København: Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag, , 1908, s. 216.

¹²¹ Christian Krohg, "Om virtuositet i maleri med spesielt henblikk på Frits Thaulow" [1906], i Christian Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21], s. 36.

¹²² Christian Krohg, "Om å skjønne seg på kunst" [1909], i Christian Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21], s. 41.

¹²³ *Ibid.*, s. 42.

¹²⁴ Christian Krohg, "Vi gamle" [1905], i Christian Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21], s. 48.

*Neither painting nor literature is one of self-identical or "pure": they are bound up one with the other, each framing or informing its yin-yang mate, while never losing their differences.*¹²⁵ (Arden Reed).

IV.1. Innledning

Dette kapittelet handler om det figurale feltet i maleriet.

I den paradigmatisk modernismeforståelsen etter Clement Greenberg, Michael Fried og andre formalistkritikere er kampen mellom litteratur og maleri nærmest ideologisk betinget.¹²⁶ Maleriet skal renses for det litterære.¹²⁷ Likevel eksisterer det i praksis et nært søskenforhold mellom litteratur og maleri i modernismen. Modernismebegrepet blir i denne oppgaven brukt på samme måte som i Michael Fried og T.J. Clarks bøker om modernisme; nemlig om kunsten i kjølevannet av 1840-tallets avantgardekunst.¹²⁸ Christian Krohg vil i dette kapittelet bli definert som modernist slik Gunnar Danbolt gjør det i sine formalistiske analyser av Krohg (Danbolts bruk av begrepet ligger nært opp til Greenberg og Fried. Se del I.5.). Danbolt plasserer Krohg i den modernistiske tradisjonen etter Gustave Courbet og Edouard Manet. Han skriver om *I baljen* (1889) [ill. 5]:

Men kva skjer når vi ... går tett inn på måleriet? Da blir mor og mormor, hushjelp og badande barn mindre viktige, og heftige einskildestrøk, som ikkje føresteller noko anna enn seg sjølv, kjem i fokus. Men om ikkje strøka føresteller noko, vitnar dei i alle fall om at ein målar har vore på ferde med penselen sin. Vi anar altså spora av Christian Krohg sjølv, og kanskje kan vi lese noko om temperamentet hans når vi studerer strøka nøyare.

Der er det ... Christian Krohgs *målemåte* som kjem i fokus, mens motiva svinn bort. Og når det skjer, kan vi vanskeleg snakke om realisme lenger. Da byrjar vi å nærme oss modernisme. Det er nemleg fullt mogleg å sjå I baljen ... som ein vev av farga strøk, ein teppeaktig struktur som gir bilda einskap og heilskap. Da legg vi også merke til at fargane og formene er godt balanserte mot kvarandre, som i eit abstrakt måleri.¹²⁹

¹²⁵ Reed, *op.cit.*, s. 18.

¹²⁶ For en framstilling av den formalistiske modernismekritikken, se for eksempel Jonathan Harris, *Writing Back to Modern Art after Greenberg, Fried, and Clark*, London og New York: Routledge, 2005.

¹²⁷ Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoon", [1940], i John O'Brian (red.), *The Collected Essays and Criticism. Perceptions and Judgements, 1939-1944*, Chicago og London: The University of Chicago Press, 1986; Michael Fried, "Art and Objecthood" [1967], i *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago og London: The University of Chicago Press, 1998.

¹²⁸ Fried mener riktignok at modernismen har sitt opphav på 1700-tallet [Fried, *op.cit.*, 1988], men det er Manet som er modernisten. Se Michael Fried, *Manet's Modernism, or, the Face of Painting in the 1860s*, Chicago og London: The University of Chicago Press, 1998 [1996]. For T.J. Clarks modernismeforståelse, se *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, London: Thames & Hudson, 2003 [1990].

¹²⁹ Danbolt, *op.cit.*, s. 193.

*

Det ultimate figurale sporet er i følge Norman Bryson de ikke-semantiske flekkene som dyrkes i abstrakt ekspresjonisme. Mieke Bal definerer Bryson sitt figurale spor, flekken eller klatten, som et index.¹³⁰ Arden Reed, professor i engelsk, kaller i boken *Manet, Flaubert, and the Emergence of Modernism. Blurring Genre Boundaries* (2003) maleklatten (tache) for et *graphic moment*. Et graphic moment er et sted, eller tegn, der ord og bilde møtes i gjensidig avhengighet. For Reed er *klatten* nettopp dette stedet der modernismens litteratur og maleri møtes. Han argumenterer for at ”genreoverlapping” mellom litteratur og maleri er *typisk* for modernismen.

”Klattemaleri” var et vanlig begrep på siste halvdel av 1800-tallet. Kunstkritiker Andreas Aubert er opptatt av *Nordenvind* (1887) [ill. 27] som et bilde der Krohg bruker ”den saakalte ’Klattemethode’” (i betydningen fargedekomposisjon).¹³¹ Et anna godt eksempel på klattemetoden hos Christian Krohg er de senere replikkene av motivet *Grumset farvann* [ill. 28-30]. Han malte motivet, også under andre titler, gjennom hele 1890-tallet, og også flere versjoner fra 1914 til 1919 og en udatert versjon som befinner seg i *Bergen Kunstmuseum* [ill. 30]. Motivet er en skipper som bøyer seg over sjøkartet i kahytten. De sene versjonene skiller seg betydelig fra de tidligste, som trolig er malt ved hjelp av fotografi.¹³² De senere versjonene er mer *grumsete*, både i farge og i målemåte. Oscar Thue skriver de viser Krohgs mer ekspresjonistiske side.¹³³ Men bildene blir heller mer abstrakte. I versjonen som henger i Bergen er malingen påført i hurtige strøk, noen steder impasto og andre steder skrappt på. Bakgrunnen er malt i gråtoner som går over i brunt og blått. Noen få svarte linjer er påført for å gjengi de figurative elementene. Figuren er lett aksentuert i gule, orange og grønnngule farger. Ansiktet er bare en klatt, der man så vidt kan skimte ansiktstrekkene. Fargene og linjene flyter over i hverandre. Her er ikke noe forsøk på en tradisjonell realistisk gjengivelse. Årsaken til at jeg nevner dette bildet er ikke bare fordi det er et klattebilde, men fordi kartet skipperen har foran seg er et av de mest typiske eksemplene på et *graphic moment* – et sted der tekst og bilde møtes. Skipperen må både *se* på tegningen og *lese* skriften for å trekke ut fullstendig informasjon. Men kan man gå så langt å si at malingsflekkene og klattene i bildet

¹³⁰ Bal, *op.cit.*, 1991, s. 32-3.

¹³¹ Aubert, *op.cit.*, 1887.

¹³² Thue, *op.cit.*, 1997, s. 215.

¹³³ *Ibid.*, s. 216.

betrakteren har foran seg også er et *graphic moment*? Er ikke klatten en rent visuell erfaring og en egenskap alene for maleriet som ble dyrket i modernismen? Disse spørsmålene skal utforskes. Dette kapittelet skal i hovedsak handle om to temaer: innledningsvis forholdet mellom litteratur og maleri som genre, og så en nærmere undersøkelse av det ultimate figurale tegnet: klatten, eller *tache*, som Arden Reed kaller den.

IV.2. Maleri versus litteratur

IV.2.1. Krohg og Thaulow: Maleriet er overlegent litteraturen

Først skal det vises at konkurranse mellom maleri og litteratur var et tema også i norsk kunst i modernismen. Men jeg vil påstå at dette var en teoretisk og programmatisk kamp, og forhåpentligvis vil det gå frem at det i praksis eksisterte en nær allianse mellom litteratur og maleri når man vender seg mot de faktiske verka.

Andreas Aubert skrev i 1880:

Man skal ikke male Poesi, det er en af de simple Sætninger, hvorpaa al Kunst hviler, thi det vil sige at Kunsten ikke skal være paa anden Haand [...] der skal ikke først digtes og saa males. Kunstens Adel og Idealitet udelukker det, thi Kunsten maa være skabende paa første Haand.¹³⁴

Som sett i del I påpeker flere av de norske kunsthistorikerne forholdet mellom det litterære og det formale i Krohgs kunst. Krohg selv mente maleriet var i bedre stand til å meddele et budskap enn litteraturen. Krohg skrev: ”Jeg holder også nemlig på med en bok [*Albertine*], og i denne kunne jeg til sist ikke komme lenger – jeg kunne ikke få det godt nok til, så godt som jeg forlangte, fordi det hadde grepet mitt øye enda frappantere enn jeg orket å skrive det, og så ga jeg meg til å male det, da dette jo også er min egentlige geskjeft forresten.”¹³⁵ Litteraturen var den kunstarten som ledet an i norsk kultur- og samfunnsliv på slutten av 1800-tallet. Krohg ønsket å gjøre maleriet mer aktuelt, og vise at litteraturen var det underlegent. Dette ligner på *paragone*-debatten.¹³⁶ Begrepet stammer fra Leonardo da Vincis innledning til *Trattato della pittura*. Krohg skrev i foredraget *Om den bildende kunst som led i kulturbevegelsen* (1886):

¹³⁴ Andreas Aubert [1880], her sitert fra Anne Wichstrøm, *Kvinneliv. Kunstnerliv. Kvinnelige malere i Norge før 1900*, Gyldendal, 2002 [1997], s. 91-2.

¹³⁵ Christian Krohg, ”Den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen” [1886], i Christian Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21], s. 11.

¹³⁶ Mørstad, *op.cit.*, 1991, s. 70.

Når en forfatter skildrer menneskenes ytre, deres miljø, så forsøker han å skrive således at man *ser* det for sitt ytre øye i et momentant bilde. Og han kan godt skrive slik, men undertiden overanstrenger han seg, midlet slår ikke til, han skildrer og skildrer, han får frem form og farve og glans og totalinntrykk, men vil han ha mer form og mer farve, da slår midlet ikke mer til, han ville gjerne kyle pennen i veggen og ta en pensel i stedet. *Så kommer den bildende kunstner*. For det har han greie på. Han kan gjøre det enda bedre, så man ser det enda bedre, så man ser det slik at man aldri glemmer det, så det sanne blir enda mer skjærende, så det uhyggelige blir enda mer uhyggelig. Der har vi kunstens misjon i den nærværende kulturbevegelse.¹³⁷

Frits Thaulow er særlig opptatt av maleriets egenart som vesensforskjellig fra litteraturen. Thaulow skriver om malere versus forfattere:

Vi har ikke en Maler og Billedhugger nu, som ikke digter og skriver om alle mulige Ting ligeindtil nationaløkonomiske og Toldspørgsmål, som Heyerdahl i ”Verdens Gang”. Og fik Du vide deres sande Mening, saa vilde Du med Forbauselse opdage, at de allesammen – alle de, som dillettanterer over i andre Kunster – de er overbevist om, at der ligger netop deres egentlige Begavelse.¹³⁸

Det er blitt skapt et bilde av Thaulow og Krohg som personlig gode venner, men kunstnerisk forskjellige. Forskjellen beskriver Thaulow selv i en anekdote:

Da vi malte samme Arbeidere, som lossede et Kulskib, var det hans [Kroh] Maal at fremstille Arbeidets knugende Vægt. Jeg tenkte kun paa at stemme de skidne hvide Bukser mod den opptraakkede Sne. Krohg søkte at fremstille Modsætningen mellem Rigdommen og Fattigdommen. Jeg tror endog, han mente, at han skulde virke for Socialismen. Lægen, der blev hentet af den fattige Kone fra et bugnende Middagsbord (for mig var Hovedsagen det gamle indiske Schawl og Konens Hænder).

Sypigen, der er sovnet fra den pragtfulde Baldragt (jeg lagde kun Mærke til den døende Lampe og Dagslyset bag Gardinet).¹³⁹

Både Thaulow og Krohg skriver at de hadde forskjellig mål med bildene sine¹⁴⁰: ”Det er vel nu 30 Aar, siden jeg i den frisindede Studenterforening forsvarede min Sats mod Chr.

¹³⁷ Krohg, *op.cit.* 1954 [1886], s. 6-11. Deler av Krohgs tekst er nesten en parafrasering av Leonardo: ”And you, poet, should you wish to depict a story as if painting with your pen, the painter with his brush will more likely succeed and will be understood less laboriously. If you assert that painting is dumb poetry, then the painter may call poetry blind painting. [...] ... painting remains the worthier in as much as it serves the nobler sense and remakes the forms and figures of nature with greater truth than the poet. [...] Painting moves the senses more rapidly than poetry ... A painter made a figure so that anyone who saw it immediately yawned and continued to repeat this behaviour for as long as his eyes remained on the picture in which the yawning was actually portrayed.” [Leonardo Da Vinci, (Martin Kemp, red.), *Leonardo on Painting. An anthology of writings by Leonardo da Vinci with a selection of documents relating to his career as an artist*, overs. Martin Kemp og Margaret Walker, New Haven og London: Yale University Press, 2001 [1989], s. 20-1, og s. 28].

¹³⁸ F. Thaulow, *op.cit.*, s. 22.

¹³⁹ *Ibid.*, s. 215.

Krohg, der kjæmpede for Indholdet. Vi har sikkerlig ikke forandret Standpunkt siden den Tid.”¹⁴¹ Men Krohg har nok etter 1880-årene beveget seg betraktelig nærmere Thaulows kunstsyn. Krohg skrev i 1909: ”Ja, er der da noe underlig i at man forandres? Det er jo det eneste naturlige. En umåtelig mangel på elasticitet, dette å gå rundt, når man er gammel, og holde på sin ’ungdoms idealer’. Jeg vet ikke noe verre enn slike folk.”¹⁴² Krohg skrev i 1915:

... [”Sypiken”] er det første maleri av meg som er blitt rost i avisene av en kritiker. Men det var naturligvis kun for det litterære motivs skyld, og dernest for det ”demokratiske moment” sypikene, med de ”små i samfunnet”. Heldigvis lå der ikke noen sådan sympati til grunn for bildet, ti det ville jo være helt og holdent ukunstnerisk. Nei, det som lå til grunn for bildet, var kun et koloristisk problem. Jeg hadde ved femtiden om morgenen i annen etasje på Café Américain i Paris, like før vi skulle begi oss til hallene, sett det første kolde skjær av dagslys strømme inn, dempet av gardinene, og møte det kunstige lys som ennu den gang var det varme cadmiumgule gasslys. Den merkelige koloristiske stemning, en disharmoni, kunne jeg ikke glemme. Men da jeg senere, hjemme i Norge, hvor man verken dengang eller senere hadde noen ”Américain”, ville male den omtalte motsetning, så måtte jeg finne på noe som ga anledning til samme lyseffekt, og således ble ”Sypiken” til.¹⁴³

Forskjellen mellom de to er nok mest av retorisk art. De var begge kjent for å like å diskutere for diskusjonens skyld.

Thaulow har tilsynelatende noe som kan kalles en særlig koloristisk følsomhet (som kanskje ligner på de formale modernismekritikernes ”aesthetic experience”¹⁴⁴). Han skrev etter et besøk i Rijksmuseum:

Jeg har en Evne til at se bare de Billeder, som virker paa mig. Jeg ser ikke meget, men jeg ser det med hele min Sjæl, og mitt Hjerte tænker: Den gamle Borgerfrue med Pibekraven, den slagtede Svineskrot, de rubinfarvede Indvolde, Rhinskvinsglasset med sin uendelige Harmoni af Grønt, Østerens emaljagtige Graa, en Bagaard i Brunt, som har alle de Feil, jeg kan tænke mig, haardt linjeret, udpenslet og dog saa betagende deilig – jeg elsker det, saa det ordentlig gjør ondt indi mig.¹⁴⁵

¹⁴⁰ Frits Thaulows skrifter ble utgitt posthumt under tittelen *I kamp og i Fest* i 1908.

¹⁴¹ F. Thaulow, *op.cit.*, s. 214. Thaulows estetiske oppgjør med Krohg i ”Den frisinne Studentforening” i 1886 er gjengitt i Einar Østvedt, *Frits Thaulow. Mannen og verket*, Oslo: Dreyers forlag, 1951, s. 88-95. Denne opposisjonen mellom Thaulow og Krohg må leses som et 80-tallsfenomen. Senere kan man ikke lenger operere med et så klart ideologisk skille mellom de to.

¹⁴² Krohg, *op.cit.*, 1954 [1915], s. 130.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Clement Greenberg, ”Modernist Painting” [1960], i *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, Chicago: University of Chicago Press, 1993, s. 88-9. Om dette emne, se også Harris, *op.cit.*, s. 74.

¹⁴⁵ F. Thaulow, *op.cit.*, s. 214.

Han fortsetter med å si at ” ... Indholdet absolut ikke har Betydning for mig. Hvad rager det mig, hvad Rembrandts Nattevagt egentlig betyder.”¹⁴⁶ Georg Brandes skrev om Thaulow: ”Han havde den fineste og sikreste Sans for Farvernes Harmoni, og for ham var Malerkunsten Farveskønhed og Farvesamklang.”¹⁴⁷ Krohg skrev om Thaulow:

Han ville fremfor alt at enhver maler skulle kjenne sin begrensning, og når han streifet inn på andre kunstarters områder, især på litteraturens, anså han det for et forræderi mot malerkunsten, der i seg selv, mente han, inneholdt mer enn nok av uoppnådd og uoppnåelig for hele ti liv. [...] ...hans egentlige yndlingsfarve har alltid vært rødt. Han var ute av seg, da han kom til Bretagne og ikke fant spor av rødt der. Der brukes nemlig ikke annet enn skifer til taksten. Alt var grått, husene var også grå. Først da det ble høst og bladene fikk farve og da epletiden kom, likte han seg igjen.¹⁴⁸

Jeg vil hevde Krohg deler en slik følsomhet. Om et Ludvig Karsten-bilde skrev han: ”Enn videre husker jeg en *grønn bakgrunn*. Det var til et portrett. Portrettet husker jeg ikke, men jeg husker bakgrunnen, den var aldeles henrivende for en maler å skue.”¹⁴⁹

Det er trolig at Thaulow har hatt større påvirkning på Krohgs kunst enn for eksempel Georg Brandes eller Hans Jæger.¹⁵⁰ Andreas Aubert skrev: ”Da Thaulow slo seg til ro hjemme efter verdensutstillingen i Paris, fandt han alt Krohg paa pladsen, alvorlig optat med lignende maleriske problemer som ham selv, og de to fandt hverandre straks i fælles studiearbeide til gjensidig utvikling.”¹⁵¹ Krohg selv, når han skriver om ”de seks”, mener kunsthistorikere har det med å overse kameraters påvirkning på hverandre.¹⁵²

¹⁴⁶ *Ibid.*, s. 213.

¹⁴⁷ Georg Brandes, her sitert fra Østvedt, *op.cit.*, 1951, s. 7.

¹⁴⁸ Christian Krohg, ”Frits Thaulow” [1909], i Christian Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21], s. 124-5.

¹⁴⁹ Christian Krohg, ”De seks” [1910], i Christian Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21], s. 193.

¹⁵⁰ I en reiseskildring fra Dieppe skriver Krohg: ”Fra tidlig om Morgenens til 7 om Aftenen sad Thaulow og malte. Naar man var i Atelieret og snakkede med ham, saa man aldrig hans Ansigt, bare hans Nakke. Hva jeg snakkede med ham om, var mest hans nye Malemaade, den vi saa paa sidste Vaarudstilling. Denne metode, som i Paris kaldes *Procedé Thaulow*. Han vilde imidlertid ikke ud med Hemmeligheden. Og bare ved at se ham male, kunde jeg naturligvis ikke komme efter det, skjønt jeg under Ligegyldighedens Maske betragtede ham med spændt Opmærksomhed og undersøgte alt. Da jeg havde opgitt det og allerede var gaat ind i de andre Værelser, træt af hans Flid, raabte han paa mig og forklarede mig nøiaktig Metoden. ’Men,’ sa han derefter, ’det er ikke det, jeg holder paa med nu, langt fra. Det er et tilbagelagt Standpunkt. Nei, nu har jeg noget ganske andet, meget finere, meget delikatere, hvad sier du om Tuber af Glas? Og det røber jeg aldrig.’ Efter en Stunds Forløb raabte han gjennem hele Huset paa mig. Han kunde gjerne forklare mig det, sa han, for det var dog altfor indviklet til, at jeg havde Taalmodighed til at følge med, og selv om jeg teoretisk havde lært, havde jeg ikke Taalmodighed til at benytte det. Det var ogsaa meget indviklet, altfor indviklet for mig. Men da blev han ivrig og vilde absolut at jeg skulde skrive efter Farve og øve mig der hos ham.” [Christian Krohg, *I Smaa Dagsreiser til og fra Paris*, Kristiania: H. Aschehoug & Co.s Forlag, 1897, s. 92-4].

¹⁵¹ Aubert, *op.cit.* 1904, s. 51.

¹⁵² Krohg, *op.cit.*, 1954 [1910], s. 191.

Vennskapet mellom Krohg og Thaulow begynte i barndommen og varte livet ut. Krohg var fadder for Thaulows førstefødte, og de var også svogere. Særlig sterkt utviklet vennskapet seg da de bodde sammen i studietiden i Karlsruhe i 1874. Der studerte de begge under Hans Gude, og det var her Krohg ble oppmerksom på fargenes ”selvstendige betydning”. Gude hadde uttalt seg anerkjennende om Thaulows koloristiske evner, og etter det skulle ”alle” male koloristisk.¹⁵³ Det var Thaulow som fikk Krohg til Skagen, og Thaulow var også tidlig ute i Paris. De reiste sammen, malte sammen og diskuterte kunst. De hadde den største respekt for hverandre. Thaulow skriver om *Sypiken*: ”Literatur i Billedet er her ufarlig, fordi den er likegyldig. – Det væsentlige i Krohgs Billede: Schawlet, Hænderne, Lampen, Dagslyset er der jo likegodt. Maleren er her selve Literaten. Faren begynner, hvor Literaten er en Fremmed, der trænger sig ind i Malerens Arbeide.”¹⁵⁴ I årene rundt 1880 var Thaulow og Krohg nærmest uatskillelige. De drev også malerskole for damer sammen i 1881. Krohg skrev i et brev til Eilif Peterssen: ”Fritz bringer en hel Del Røre i Kunstforholdene og narrer ogsaa mig med paa det.”¹⁵⁵ Thaulow skriver i et brev til Peterssen i 1880: ”Christian og jeg ere nok til en Del Rædsel for de gode Borgere, vi male Posthushjørner, øvre Volds etc. og existerer i Publicums Bevisthed som et Firma, der skrives Krogh (sic) og Th. og har sat sig til Opgave at irritere den gode Smag.”¹⁵⁶ Etter Thaulows død i 1906, begynte Krohg på en biografi om han som kun foreligger som uferdig manuskript.

Det eksisterte (eksisterer) altså en ide om maleri og litteratur som klart adskilte bedrifter i denne perioden. Men det er en for enkel fremstilling.

IV.2.2. Bilde møter tekst

Det var i denne perioden de norske malerne begynte å skrive: I tillegg til Thaulow og Krohg, bl.a. Theodor Kittelsen (*Folk og Trolde*, 1911), Gerhard Munthe (*Minder og Meninger fra 1850-årene til nu*, 1919), Christian Skredsvig (*Dage og nætter blant kunstnere*, 1908 og *Møllerens søn*, 1912), og Erik Werenskiold (*Kunst, kamp, kultur gjennom 40 aar i tekst og billeder*, 1917). Krohg skrev om Skredsvigs *Møllerens sønn*:

Det var det siste jeg kunne tenke meg, dengang jeg for tredve år siden bodde sammen med Skredsvig i Paris, at han skulle komme til å skrive en bok... [...] Vi var dengang begge så langt fra alt som het litteratur. Vi talte aldri et ord om bøker. Vi leste ingenting. Alt denslags var fjernt fra våre tanker. Ti vi

¹⁵³ Thue, *op.cit.*, 1997, s. 16.

¹⁵⁴ F. Thaulow, *op.cit.*, s. 215.

¹⁵⁵ Christian Krohg, her sitert fra Thue, *op.cit.* 1997, s. 55.

¹⁵⁶ Frits Thaulow, her sitert fra Thue, *op.cit.*, 1997, s. 55.

var malere tvers igjennom og naturalister og alt hva dertil hørte. [...] – Men litteratur – som jo alltid var ”laget”, og jo som ikke kunne skrives direkte av efter naturen, og hvis dyrkere satt inne på sine værelser og arbeidet – den interesserte oss ikke det minste. [...] For mange år siden satt jeg en aften sammen med en del kunstnere hos en norsk maler oppe på Montparnasse. [...] Der sto en maler der en kveld og talte om kunst og begavelse. Han sa den merkelige setning: ”*min erfaring* skal jeg si er at når man har geni i én retning, så har man det i grunn i alle”. [...] ...Skredsvigs bok får meg til å tenke at der kanskje allikevel er noe sant i denne dumme setning.¹⁵⁷

Flere jobbet også med illustrasjon til tekster, som for eksempel illustrasjoner av P. Chr. Asbjørnsens eventyrutgivelser (Erik Werenskiold, fra 1879/Theodor Kittelsen, fra 1882 m.fl.), *Terje Vigen* (Krohg, 1892), *Snorres kongesagaer* (1899), *Familien på Gilje* (Werenskiold, fra 1903) etc. Særlig Christian Krohgs kunst motbeviser ideen om litteratur og maleri som to adskilte bedrifter.

Christian Krohg skrev mye; romaner, noveller, tidsskriftsartikler, avisintervju, reiseskildringer etc. Han illustrerte også flere bøker. I bildet *Gunnar Heiberg leser ”Kong Midas”* (1889) [ill. 31] sitter malerne Christian og Oda Krohg og skuespillerne Ludvig Bergh og Olaf Hansson og (antagelig) Milly Ihlen (Bergh) og lytter til forfatteren som leser fra skuespillet sitt. De sitter i Krohgs atelier i Nedre Slottsgate 3. Forfatteren er i sentrum og boken er opplyst, de andre sirkler seg rundt ham. Paletten til Krohg får hvile og henger for anledningen på en bjelke; opplyst den også, men ute av figurenes fokus. Krohg er ikke negativ til litteratur her. Boken er i sentrum, ikke paletten. Krohg omgikk forfattere, skrev om forfattere og malte forfattere og skribenter; for eksempel: *Georg Brandes* (1878-9), *August Strindberg* (1893), *Sigurd Bødtker i sofaen* (1901-2), *Vilhelm Krag* (1906) og *Sven Elvestad* (1924) [ill. 32-36]. Litteratur og lesning går igjen som motiv i hele Krohgs kunstnerskap; for eksempel: *Gammel kone* (Skagen) (1879), *Anna Maria Handsen Sandø* (1882), *Dame ved flygelet* (ant. 1884), *Villa Britannia* (1885), *Chez Nous* (1886), *Fra Grønnegate 19* (1893), *Billedboken* (1892), *Asbjørn Krag* (1912), *Lesende modell-motivet* (1912), *Interiør med Oda skrivende* (1888), *Østenfor sol og vestenfor måne* (1887), *Oda leser Verdens Gang* (1889), *Fra det gamle hjemmet* (1888-89), *Lofotbrev* (1896), og *Ebbe* (1919) [ill. 37-52].

Jeg vil trekke fram avisen som et særlig interessant tema i tekst/bilde-diskursen generelt, og som et viktig element i Krohg og modernistenes malerier spesielt. Avisen er noe som går igjen i Krohgs kunstnerskap, og det er *det* skriftmediet han fant seg best til rette med som skribent. Han var også avisillustratør. Det eksisterer karakteristiske fotografier av Krohg

¹⁵⁷ Christian Krohg, ”Møllerens sønn” [1912], i Christian Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21], s. 143-4.

som leser i avisen [ill. 53-54]. Bernhard Folkestad skrev om Krohg: ”Avisen spilte en stor rolle i hans daglige liv. Han var en ivrig avisleser. Innen- og utenlandske. Morgenavisen og frokosten var en lykkelig helhet. Som han selv uttrykte det: - ’Det kjedelige ved å være død, er at jeg kommer til å savne morgenavisene.’”¹⁵⁸ Krohg malte *Verdens Gang*-redaktør Ola Thommessen med en avis under armen i 1884, og noen år senere, i bildet *Verdens Gang* (1898-99), malte han avisbudet som også har en avis under armen - og i 1914 *Avisgutten* for *Aftenposten* [ill. 55-57]. Skriftmediet *avisen* var et viktig element i modernistenes bilder som et tegn på det moderne. Avisen opplevde i årene rundt 1900 en eksplosjon i opplagene.¹⁵⁹ Aviser er et medium der skrift og bilde kan møtes – *et graphic moment*.

Når man maler aviser, maler man mer eller mindre lesbar skrift. I portrettet av Ola Thommessen kan man lese at han holder en bunke utenlandske aviser under armen. I bildet *Oda leser Verden Gang* kan man lese logoen til avisen. Det samme i bildet av avisgutten. Dette ligner på Svetlana Alpers fremstilling av tekst i nederlandsk 1600-tallskunst. I kapittelet ”Looking at Words” skriver hun om tekst i malerier: ”Rather than supplying underlying meanings, they give us more to look at. They extend without deepening the reference of the works.”¹⁶⁰ Jeg mener det samme kan påstås om Krohg og modernistenes bilder. Teksten i avisene, brevene, boksidene som blir malt er ikke leslige som tekst, bortsett fra avisoverskrifter, som nevnt ovenfor. Tekstmediene blir ”... an object of visual attention, a surface to be looked at.”¹⁶¹ Avisen blir en av mange flater man ser på. Dette endrer likevel ikke på at litteratur og tekst *tar del* i bildene.

Det eksisterte en genreblanding ved at forfattere jobbet med malere og vice versa. Malere ga ut bøker. Forfattere og malere jobbet sammen. De møttes i tidsskrifter og aviser. De var en del av den samme sosiale gruppen: kunstnere. Mange romaner handler om malere, for eksempel Krohgs egen *En Duell* (1888), og flere malerier handler om lesning. Kanskje var modernismen da forfattere og malere og litteratur og kunst hadde sitt mest intime forhold? Denne påstanden er det ikke her rom for å utforske. I stedet skal vi bevege oss ned på et anne nivå i tekst/bilde-diskusjonen, om en spesifikk type tegn: *tache*. Er maleklatten et krysningspunkt mellom tekst og bilde?

¹⁵⁸ Folkestad, *op.cit.*, s. 109-10.

¹⁵⁹ En fransk avis kunne gå fra 30.000 i 1830, til 300.000 i 1879, og over en million i 1910. [Hans Hertel (red.), *Verdens litteraturhistorie. 1830-1914*, (bind 5), overs. Helge Vold, Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1989 [1988], s. 35]. Fra 1860 skjedde også en vekst i norske aviser. I 1814 var det 7 aviser i Norge, og i 1900 196 aviser. [Asbjørn Aarseth, ”Norsk litteratur ut i verda, 1864-1905”, i Fidjestøl (et.al.), *Norsk litteratur i tusen år. Teksthistoriske linjer*, (2. utgave), Landslaget for norskundervisning (LNU)/Cappelen Akademisk Forlag as, 2001 (3. oppl.) [1994], s. 286-8].

¹⁶⁰ Alpers, *op.cit.*, s. 187.

¹⁶¹ *Ibid.*, s. 196.

IV.3. Klattemaleri

*Van Gogh bruker naturen bare til å inspireres av i dekorativ retning. Men naturen er for ham bare farveflekker, og bør heller ikke være mer.*¹⁶² (Erik Werenskiold ifølge Christian Krohg).

*Og "Hjula veveri" av Peters – det skulle vel være en slags impresjonisme, men det var falsk og misforstått – det er ikke nok å sette hen en hel del blå flekker inn i bildet.*¹⁶³ (Christian Krohg).

- *De synes vel ikke riktig om den moderne kunst her i landet?*
Han lo svært.
- *Nei, dette klatteriet, det kan – jeg – jo – ikke – riktig.*
- *Jeg hører også til klattemalerne, sa jeg.*
- *Ja, jeg vet det nok. Ha – ha – ha.*¹⁶⁴ (Christian Krohg intervjuer Chr. Olsen).

*Og farven i det hele tatt! En fiolett charme med et par giftige grønne flekker i, som stemmer en til andakt. Flekker som man kan fortape seg i og bli et bedre menneske av å se på,,*¹⁶⁵ (Christian Krohg om Munchs *Aften*).

Vistnok er han lidt av en "Klattemaler", men man tilgir ham let dette, da det jo ogsaa virker kjær og vaarudstillingsaktig. (Christian Krohg om Frans Hals).

*Foruden de nævnte Publikumsegenskaber var imidlertid Frantz Hals ogsaa "Klattemaler", noget, der som sagt tilgis ham. Men i dette klattemaleri ligger hans egentlige Betydning som stor Kunstner. Slig som han placerte Klatterne, har ingen kunnet gjøre det før eller siden. Det er Livets Itensitet i hver eneste en af dem, og man kan falde i Henrykkelse over det gode Humør i de Glanslys, som han slængte hen på en Næsetip eller i en Øiekrog.*¹⁶⁶ (Christian Krohg).

*Det var nok moro osså, for der var mange fine folk med pene klær, men billedene var stygge, klumpete og grove,,*¹⁶⁷ (Christian Krohg, *Albertine*).

IV.3.1. Tache

Arden Reeds term *Tache* betyr flekk, merke, klatt, skvett, sår, stigma etc. I maleriet er dette oftest et penselstrøk som kanskje mister sin deskriptive funksjon.¹⁶⁸ Reed skriver:

¹⁶² Krohg, *op.cit.*, 1954 [1905], s. 50.

¹⁶³ Christian Krohg, "Dilettantutstillingen" [1887], i Christian Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21], s. 60.

¹⁶⁴ Christian Krohg, "En Wergelands-potrettør. Portrettmaler Chr. Olsen" [1895], i Christian Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21], s. 109.

¹⁶⁵ Christian Krohg, "Aften" [1891], i Christian Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21], s. 174.

¹⁶⁶ Krohg, *op.cit.*, 1897, s. 66 og 69.

¹⁶⁷ Christian Krohg, *Albertine*, De norske Bokklubbene, 1995, [1886], s. 40.

Visually, a *tache* hovers between a clear and distinct shape and the chaos of undifferentiation, between an articulated form and blankness. Genereally speaking, the *tache* has no sharp edge or border; no mathematical formula can reproduce or grasp it, except perhaps fractal geometry. [...] By virtue of its definition as a species of mark, a *tache* should always be some kind of figure set against a ground or backdrop. But in fact the *tache* can occupy both positions of figure and ground. [...]

Conceptually, the *tache* lacks a proper identity. We can read the mark as raw matter or as pure form, as intentional or accidental, as static or in flux, as true (paint confessing in nature) or deceitful (illusionism), as purely aesthetic or as comprising a moral dimension.¹⁶⁹

Tachen har en lang historie:¹⁷⁰ Leonardo da Vinci beskrev en form for *tache* ved at man kunne se alt fra de vakreste landskap til kampscener i dampflekker på veggen.¹⁷¹ Vasari skrev noe lignende om Piero di Cosimo¹⁷², og i den engelske maleren Alexander Cozens's bok *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (1758) brukes begrepet *blot*. "The blot", skriver han, vil gi forskjellige forestillinger hos de forskjellige betrakterne, og han mener at alle elementer i maleriet har sitt opphav som flekk.¹⁷³ Særlig fra impresjonismen og George Seurats og Paul Signacs pointillisme og til abstrakt ekspresjonisme og "action painting" kan man liste opp en lang rekke klattemalere.

Historien om *tache* som lingvistisk og kritisk term er derimot, ifølge Reed, obskur og selvmotsigende. På midten av 1800-tallet dukka *tache* av og til opp i kritikker av James Abbott McNeill Whistler, Gustave Courbet og Jean-Léon Gérôme. Klattemalere ble etter hvert en vanlig betegnelse utover på 1800-tallet. Helst i negativ betydning. Ernst H. Gombrich siterer et vittighetsblads omtale av impresjonistutstillingen i 1876: "De [impresjonistene] tar et stykke lerret, farge og pensler, kastet på lykke og fromme noen fargeflekker på lerretet og signerer det hele. Det er samme illusjon som når pasienter på et galehus tar opp småstein fra

¹⁶⁸ Reed, *op.cit.*, s. 56.

¹⁶⁹ *Ibid.*, s. 80-1.

¹⁷⁰ Dette er en parafrasering av Reed. For en mer detaljert beskrivelse og litteraturhenvisning angående tachens historie og utvikling, se Reed, *op.cit.*, s. 58-62.

¹⁷¹ Leonardo da Vinci: "...look at certain walls stained with damp ... you will be able to see in these the likeness of divine landscapes ... and then again you will see there battles and strange figures in violent action, expression of faces and clothes and an infinity of things ... " [Her sitert fra Reed, *op.cit.*, s. 58].

¹⁷² Vasari: "From stains of filth thrown against a wall, he would conjure strange scenes, combats of horses, curios cities, and the most extraordinary landscapes." [Her sitert fra Reed, *op.cit.*, s. 58].

¹⁷³ Cozen: "...from the rudeness and uncertainty of the shapes made in blotting, one artificial blot will suggest different ideas to different persons ... [...] any subject, in any branch of the art, may be first formed into a blot. Even the historical, which is the noblest branch of painting, may be assisted by it..." [Her sitert fra Reed, *op.cit.*, s. 59].

veikanten og tror det er diamanter.”¹⁷⁴ Vendepunktet til historien rundt termen oppstod med Zolas kritikker av Manet. Etter det ble begrepet vanlig i resepsjonen av impresjonismen og kunsten i kjølevannet av den. *Tache* ble et konseptuelt og optisk fenomen. Zola mytologiserte begrepet som noe som handla om det naive, genuine, enkle, direkte og om temperament (liv som fravær av tekst): ”the painter works the way nature herself works, by distinct masses ... and his work has something of the roughness and austerity of nature.”¹⁷⁵ Zola beskrev Manets stil som fri for det narrative og som sammensetninger av ”farge-tacher” – fargeklatter. Hos Manet representerer *tachen* ikke lenger noe i verden, men lyse og mørke felt. Zola beskriver et Manet-bilde slik i 1866: ”a head placed against a wall is nothing but a more or less white patch against a more or less gray background; and the clothing juxtaposed to the face becomes merely a more or less blue patch placed next to the more or less white patch.”¹⁷⁶ Zolas kritikker om *tachen* ble avgjørende for resepsjonen av Manets malerier, og ble fulgt av formalistkritikere som Roger Fry, Clement Greenberg og Georges Bataille. I Norge ble benevnelsen *klattemaleri* betegnende for det samme. Krohg skrev om et Thaulow-bilde at det var ”... fullt av svære klatter forestillende en hel del fabrikkpiper, og kun det.”¹⁷⁷ Et godt eksempel på Krohgs bruk av flekker er flere av *Sovende mann*-bildene fra Skagen. Krohg har malt med tykke strøk som virker tilfeldig påført. ”Rene” farger har blitt påført som flekker på det brune og grå underlaget og grunninga, som skinner gjennom flere steder. Et anna eksempel er 1917-versjonen av *Albertine i politilegens venteværelse* [ill. 58]. Bildet er malt 30 år etter den originale versjonen, og stridighetene rundt prostitusjonstemaet og det skandaløse elementet eksisterer ikke lenger. 1917-versjonen har ikke noe diskursivt innhold eller budskap sammenlignet med andre *Albertine*-bilder. Bildet er mye mindre enn originalen (51x74,5), og komposisjonen sitter mye bedre. Venteværelset er så vidt antydnet. Veggen og gulvet består av klatter i forskjellige nyanser av kaldt blått og blågrått, og det varme siennabrune underlaget skinner gjennom flere steder. De ni karakterene i bildet er også malt med flekker. Noen av damene løses opp og renner ut som ikke-representative flekker. Kjolene er holdt i svart og grumsete farger, mens enkelte punkt har fått en tykk påføring av relativt rene farger av rødt, hvitt og oker. En annen måte å male ved hjelp av flekker på ser man i portretter av Gerhard Munthe (1885) [ill. 59]. Ansiktet til figuren er malt og modellert ved å sette sammen flekker av de forskjellige hudfargenyansene. Dette er også det bildet som oftest

¹⁷⁴ E.H. Gombrich, *Verdenskunsten*, overs. Ingrid og Jan Askeland, Oslo: Aschehoug, 1996. Originaltittel: *The Story of Art* [1950], s. 519.

¹⁷⁵ Emile Zola, her sitert fra Reed, *op.cit.*, s. 62.

¹⁷⁶ Emile Zola, her sitert fra Reed, *op.cit.* s. 56.

¹⁷⁷ Krohg, *op.cit.*, ”Frits Thaulow”, 1954 [1909], s. 124.

blir nevnt når Krohgs forhold til Manet drøftes. Man kan tydelig se likhetene i måten Manet har lagt på malingen i for eksempel *En parisisk dame* [ill. 60].

IV.3.2. *Modernismens tache*

Et eksempel på flekk i modernismens litteratur og maleri: I Gustave Flauberts roman *L'Éducation sentimentale* (1869) kan man et sted lese: ”På tribunen hadde tilskuerne klatret opp på benkene. Andre reiste seg opp i vognene med kikkerten for øynene og fulgte rytterne idet de fór forbi som røde, gule, hvite og blå flekker langs den lange hekken av tilskuere som kantet banen hele veien rundt.”¹⁷⁸ Dette høres akkurat ut som en beskrivelse av et av Manets eller Edgar Degas veddeløpsbanemalerier: for eksempel Manets *Veddeløpene på Longchamp* (ca. 1867) [ill. 61].

Reed prøver å identifisere modernismen i *tacher*.¹⁷⁹ For det første konnoterer *tache* fart og bevegelse siden det blir plassert på lerretet på en hurtig og sølete måte. Dette sammenfaller med Charles Baudelairens tanke om at det karakteristiske ved modernismen er det flytende, og om flâneurens mobile blikk.¹⁸⁰ For det andre forstyrrer *tache* den representative funksjonen til kunst. Sist, og det som er det viktigste for Reed, har *tache* i seg verbale assosiasjoner. Roten til *tache* betyr *tegn* (engelsk ”sign”) fra latin *tacca*; i slekt med tyske *Zeichen*. Derfor er *tache*, ifølge Reed, et *graphic moment*. Bilde krysser tekst. Men *tache* er også en ”skiftende grunn” der det artikuleres et spill om likheter og forskjeller mellom tekst og bilde.

Reed prøver å gjøre det motsatte av Clement Greenberg, som definerte modernismen ved de respektive mediers renhet, særegenhet, og fravær av spor fra det andre medium.¹⁸¹ For Greenberg var Edouard Manet den første som ”renset” maleriet for det litterære. Før Greenberg, var Zola opptatt av det ”rene” i maleriet i sine kritikker. Om Manet skriver han i

¹⁷⁸ Gustave Flaubert, *Frédéric Moreau. En ung manns historie*, overs. Axel Amlie, Oslo: Aschehoug, 1996.

Originaltittel: *L'Éducation sentimentale* [1869], s. 236.

¹⁷⁹ Arden Reed ønsker å undersøke to aspekter ved forholdet bilde-tekst i modernismen: “First, can examining the way we ‘read’ an image in a (representational) painting or read an ‘image’ in a (realistic) work of fiction teach us something about each medium? Literature, it is traditionally held, aims to appropriate the vividness and immediacy of painting, while painting strives to replicate literatures’ power to depict actions, emotions, and ideas. [...] Second question: What happens to the relationship between image and text when they undergo identity crises? Specifically, how does the advent of modernism inflect the relationship between literature and painting? But we shall see that this question also reads backward: How do changing image-text relations themselves contribute to producing modernism?” [Reed, *op.cit.*, s. 1].

¹⁸⁰ Charles Baudelaire, “The Painter of Modern Life” [1863], i *The Painter of Modern Life and Other Essays*, overs. Jonathan Mayne, London: Phaidon Press Limited, 2004 [1964], s. 12.

¹⁸¹ Clement Greenberg skrev i 1960: “Each art had to determine, through the operations peculiar to itself, the effects peculiar and exclusive to itself. ... The task ... became to eliminate from the effects of each art any and every effect that might conceivably be borrowed from or by the medium of any other art. Thereby each art would be rendered ‘pure,’ and in its ‘purity’ find the guarantee of its standards of quality as well as of its independence”. [Her sitert fra Reed, *op.cit.*, s. 2.]

1866: "we must judge him neither as a moralist nor as a man of letters [*litterateur*]; we must judge him as a painter ... He does not know how to sing or philosophize. He knows how to paint and that is all."¹⁸² Reed mener derimot at det modernistiske maleriet ikke kan forstås skilt fra litteratur. Reed skriver Pierre Bourdieu har det nødvendige korrektivet til Greenberg. For å lese oppfinnelsen av den moderne forfatter og kunstner insisterer Bourdieu "... one has to go beyond the limits imposed by the division of specialities and abilities. The essential remains unintelligible as long as one remains enclosed within the limits of a single literary or artistic tradition."¹⁸³ Det er formalistisk kritikernes (Zola, Greenberg, Bataille) resepsjon Reed ønsker å opponere mot: "I argue that in modern painting 'literary character' and a focus on medium or form do not exclude each other – any more than does 'painterly character' in modernist fiction. On the contrary [...] modernism happens, in part at least, when painting and literature *interfere* with each other."¹⁸⁴ Reed mener Manet (og Gustave Flaubert) fremviser Baudelaire's påstand i *The Painter of Modern Life* (1863) om at genremiksing er distinktivt moderne. Baudelaire: "the genius of the painter of manners is of a mixed nature, by which I mean that it contains a strong literary element. ... Sometimes he is a poet; more often he comes closer to the novelist or the moralist; he is the painter of the passing moments."¹⁸⁵ Jeg vil hevde dette kan sies om Christian Krohg.

IV.3.3. *Graphic Moment*

Begrepet *graphic moment* betegner steder der skrifttegnet og maletegnet overlapper eller forenes, slik at det blir vanskelig å skille mellom å se og lese. *Graphein* er gresk og betyr både å skrive og male. Reed bruker begrepet når Flauberts tekst får maleriske kvaliteter, og Manets bilder tekstlige kvaliteter. (*Graphic moment* er ikke en særskilt modernistisk kvalitet; jamfør kartet).

Hvordan kan Reed hevde at *tache* er et *graphic moment* der tekst og bilde møtes? Reed skriver at etymologien til *tache* forbinder dens maleriske betydning til språk. *Tache* er et

¹⁸² Emile Zola, her sitert fra Reed, *op.cit.*, s. 2.

¹⁸³ Pierre Bourdieu, "Manet and the Institutionalization of Anomie", overs. Juliette Parnell, i Pierre Bourdieu, (Randal Johnson, red.), *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Columbia University Press, 1993. Originaltittel: "L'institutionnalisation de l'anomie" [1987], s. 238. Bourdieu skriver: "To understand the collective conversion of modes of thought which led to the invention of the writer and the artist through the constitution of relatively autonomous universes, where economic necessities are (partially) suspended, and one has to go beyond the limits imposed by the division of specialities and abilities [s. 238].

¹⁸⁴ Reed, *op.cit.*, s. 4-5.

¹⁸⁵ Baudelaire, *op.cit.*, s. 4-5. Reed parafraserer Baudelaire: "Flaubert's and Manet's mutual stake in word-image relations is historically significant in transforming *ut pictura poesis* from a figure of harmony to one of dissonance. In a word, Flaubert and Manet produce modernism by troping *ut pictura poesis*. And by introducing dissonance, they inaugurate a rich tradition of experimental mixings and juxtapositions". [Reed, *op.cit.*, s. 5].

tegn. Reed hevder at *tache* hos Manet ikke bare var et visuelt objekt, men at det ble skilt ut som et objekt verd oppmerksomhet som en kategori tegn distinkt andre typer flekker. Reed mener at *tachen* produserer både bilde og ord og at det dermed dannes en grunn for sammenligning av likheter og forskjeller. *Tachen* blir av mange sett på som årsaken til uleseligheten av Manet. *Tache* kan leses som penselstrøk som "turn the eye into an organ of touch and inflict a kind of wound on sensibilities trained to look at Salon painting. [...] The *tache* ... is at once sign and instrument of a crime, but the *tache* is also an unreadable sign – which itself is already a crime."¹⁸⁶ *Tachen* blir her sett på som en forbrytelse mot både stil og innhold.¹⁸⁷ "By substituting color for line, the *tache* subverts the traditional hierarchy of mind over matter. Besides that, *taches* corrupt the 'licked finish' that painters spent years learning to perfect."¹⁸⁸ Manet og Krohgs bilder består av både *tacher* og flate felter. Slik består maleriene, ifølge Reed, av overflater som ser tredimensjonale ut og åpner for tradisjonell narrasjon, og en todimensjonal flate som motsetter seg det. *Tachen* blir dermed ikke helt uleselig og ren abstraksjon, samtidig som man vanskelig kan lese noe narrativ mening ut av *tachen*. En resepsjonsstrategi ble å se bildene på en viss avstand.¹⁸⁹ Da forsvinner *tachen* i helheten, og avstand kan gjøre den lesbare. *Tache* er selve ur-bildet i stand til å metamorfosere seg til et hvilket som helst gjenkjennelig objekt. Som Andreas Aubert skrev om "farvedekomposisjon" i en omtale av impresjonismens påvirkning på Krohg: "Nære ved, alle Regnbuens Farver; i Afstand, i overdreven stor Afstand rigtignok, alt samlet til en eneste Virkning!"¹⁹⁰

Fra Zola til Greenberg har det blitt artikulert en formalistisk forståelse av abstrakt kunst som tar *tache* for å være en ren, ahistorisk flekk, frigjort fra innhold. Dette opponerer Bryson og Reed imot. Reed mener *tache* "bleed beyond formalism."¹⁹¹ *Tachen* har alltid

¹⁸⁶ Reed, *op.cit.*, s. 72.

¹⁸⁷ Arden Reed: "In terms of subject matter, *taches* perform a 'democratizing' function by undermining hierarchical arrangements, by turning the hypocritical into the paratactic, and by flattening out values and differences. We may distinguish three aspects of the *tache's* corrosive or levelling influence: the representation of individual identity [The *tachist* Manet reduces 'Manet' to a *tache*], the distinction between people and things [... painting by *taches* scumbles the difference between people and things because both are composed of the same *Stoff*], and the coherence of a painted story [... he [Manet] denied his figures that Aristotelian 'necessity' essential to a good plot]". [Reed, *op.cit.*, s. 74.]

¹⁸⁸ Reed, *op.cit.*, s. 73.

¹⁸⁹ Gunnar Danbolt skrev om Manets *Olympia* (1863): "Det som særleg imponerte den einaste kritikaren som roste måleriet, forfatteren Emile Zola (1840-1902), var at blomsterbuketten på nært hald berre er eit samansurium av penselstrøk, mens vi på avstand kan seie nøyaktig kva for blomstrar han er samansett av." [Danbolt, *op.cit.*, s. 182].

¹⁹⁰ Aubert, *op.cit.*, 1887.

¹⁹¹ Reed: "The *tache* is always potentially stained with signification – a stain of sin, as a sign for Parisian *vitesse*, or violation of aesthetic norm, and so on. And *taches* are always potentially figurative – *pace* Rorschach – whether we intend to see representational shapes or not. If Zola could turn *Olympia* into a white *tache*, it is also true that a *tache* can turn into a nude." [Reed, *op.cit.*, s. 91].

meningspotensiale og den er alltid potensielt figurativ (à la Rorschach). Reed sier *tachen* bærer i seg en historie – dens distinkte årsak; kontakten mellom lerretet og malingen (dette er dens indexikale kvalitet).

Klatten kan aldri være ren. For det første finnes ingen rene farger, og alle klatter har en årsak, og klatten tar del i en kunstnerisk metode: Klatten er et tema som diskuteres. Men klatten er figural. Det er et fysisk visuelt tegn som ikke lar seg styre av noen tekst. Jeg vil hevde at *tachen* er en særegen, ikke ren, visuell egenskap ved et bilde, som skiller seg distinkt fra litteraturens bruk av *tache*. *Tache* har en beskrivende funksjon i litteraturen, men en faktisk egenskap i maleriene. Begreper fra semiotikken kan nyansere denne forskjellen.

IV.3.4. *Tache som index*

”Flekk” dukker flere steder opp i Krohgs roman *Albertine*:

... hun så opp, der sto en bred blå, bestemt slagskygge av vindusposten oppå halvgardinet, og over det viste seg en virkelig, virkelig orntlig blå flekk.¹⁹²

Helgesen hadde stilt sjalusien for sin del av vinduet og stirret med sitt alvorlige blikk utover kaféen og de perspektivisk forsvinnende, hvite sirkelrunde flekker av bord med fyrstikkoppstandere midt på og hist og her en pjoletterdrikker nedsunken ved siden av...¹⁹³

Et eneste flatt, jevnt, grått skylag høyt oppe lå over den, men et sted var en litt lysere flekk, og fra den gikk det et par hvitblå sprekker ut.¹⁹⁴

Det var blitt større og større åpninger i mengden; den ble stående igjen hist og her i pytter med røde og blå flekker på.¹⁹⁵

En annen lysende firkantet solskinnsfleck lå og strakte seg flatt ned på gulvet,,,¹⁹⁶

Brysons figurale spor er, ifølge Mieke Bal, et index.¹⁹⁷ Mieke Bal sier at ikonet er gjennomgående verbalt, men i sin verbalitet gjennomgående visuelt. Indexet på sin side er på

¹⁹² Krohg, *op.cit.*, 1995 [1886], s. 26.

¹⁹³ *Ibid.*, s. 41.

¹⁹⁴ *Ibid.*, s. 64.

¹⁹⁵ *Ibid.*, s. 76.

¹⁹⁶ *Ibid.*, s. 113.

¹⁹⁷ Mieke Bal: ”... Bryson’s deictic painterly trace is closer to indexicality than to iconicity”. [Bal, *op.cit.*, 1991, s. 33].

ingen måte verbalt, det er ikke mulig å slå opp i et leksikon for å finne en verbal forklaring på indexet. Ikonet har fremdeles element av diskursivitet i seg. Fargeklatten, *tache*, som jeg definerer som det endelige figurale sporet er ergo et index.¹⁹⁸

Arden Reed skriver om “tache” i litteraturen: ”Witness this painterly passage from ‘A Simple Heart’: ‘against the sea shining silver in the moonlight [the boat] stood out as a dark *tache*, which steadily faded [*pâlissait toujours*], sank away, disappeared.’”¹⁹⁹ Reed vil mene at “tache” her er like visuelt som *tache* i et maleri er tekstlig. Reed forsvarer poenget sitt ved å hevde at *tachen* er et tegn, ikke bare et visuelt objekt. Man må identifisere og kjenne igjen *tachen* som tegn verd oppmerksomhet i et maleri; et tegn kategorisert distinkt fra andre tegn. Det var selve denne benevnelsen av *tachen* som ble skoledannende for Zolas formalistiske arvtagere. Men jeg mener det ikke er nok å definere det som et *tegn*, for et tegn kan deles opp i flere kategorier. Som ord er “tache” symbolsk. Som faktisk flekk på lerretet er det et index; som del av et figurativt element et ikon. Til forskjell fra tekst, kan et bilde bestå kun av *tacher*. En tekst kan ikke bare bestå av ordet “tache” og samtidig gi mening. Man kan i et maleri fullt ut betrakte en *tache* separat fra resten av bildet, som et rent figuralt tegn. I teksten er “tachen” underlagt de andre ordene i setningen. Den innehar i *større grad* en *skifter*-funksjon; den gir mening ved at det er tomt. *Skifteren* er en term fra Roman Jakobson som kategoriserer tegn som er fylt med mening kun fordi det er tomt. Meningen endrer seg etter hvilken kontekst tegnet tar del i. Rosalind Krauss skriver at indexet etablerer sin mening langs aksene av et fysisk forhold til sin referent, og at man da i kategorien av index bl.a. kan plassere “... the actual referents of the shifters”.²⁰⁰ Det nærværet som skifteren er avhengig av for å få mening, er det nærværet som gjør et tegn til et index. Det er dette nærværet abstrakt kunst søker å anvende. Men dette er et nærvær som går utover bildet (mot betrakteren, andre objekter, tekster etc.), og ikke langs bildets syntagmatiske eller paradigmatiskse akser. Hvis vi vender oss til et figurativt bilde, som Krohgs *Kobbegrunden*, så gir de hvite malingsflekkene mening som bølgeskvulp fordi de er omgitt av maling som imiterer sjø. I portrettet av Gerhard Munthe gir de hvite malingsflekkene mening som aviser etc. Man kan hevde de hvite klattene

¹⁹⁸ Det er C.S. Peirce som skriver om ikon, symbol og index. (1) *Ikon* er tegn som henviser til objektet i kraft av at de besitter noen av de samme kvalitetene, dvs. i kraft av likhet. Det etableres et forhold mellom tegn og mening på grunnlag av en analogi av felles egenskaper. (2) *Symbol* er tegn som viser til objektet i kraft av å være en vane. Der etableres forholdet mellom tegn og mening på grunnlag av konvensjonell enighet. (3) *Indexet* er direkte påvirket av sitt objekt, enten ved årsak-virkningsrelasjoner, eller del-helhetsrelasjoner. I indexet finnes det et konkret og direkte forhold mellom *signifiant* og *signifié*, mens det i ikonet “bare” finnes et likhetsforhold og i symbolet et tilfeldig forhold. Det handler altså om nivå av forhold mellom tegn og objekt, eller *signifiant* og *signifié*, som sameksisterer i et hierarki der et av dem vil dominere over de to andre.

¹⁹⁹ Reed, *op.cit.*, s. 66.

²⁰⁰ Rosalind E. Krauss, “Notes on the Index. Part 1” [1976], i *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge og Massachusetts: The MIT Press, 1986, s. 198.

er skiftere. Men jeg vil påstå de hvite flekkene ikke er like meningstomme sett separat, slik som ordet "tache" i en setning. "Tache" i en tekst og *tache* som fysisk flekk er ikke det samme. Man kan tenke seg et maleri kun bestående av hvite flekker uten at det blir meningstomt, men vanskelig i en setning kun bestående av skiftere: "Der der der der der der". Det er derfor en forskjell mellom *tache* i maleri og "tache" i litteratur.²⁰¹ Ifølge Jakobson er skiftere *indexikalske symboler*.²⁰² Men kan maleflekken også være av symbolsk karakter – har maleflekken i 1800-tallsmodernismen noe konvensjonelt over seg (det at det er et tegn som kan skilles ut som nettopp *tache*)? Jeg mener ordet "tache" er mer av "skifter"-natur enn maleriets *tache*. Selv om det er et index, fysisk knytt til sin tegngiver, trenger ikke *det* å være styrende for meningen slik som en skifter i språket.

IV.3.5. *Spenningen mellom ikon og index*

Her skal jeg prøve å vise at Reeds begrep om *the graphic moment* – et sted der man må se og lese på en gang, etter min mening ikke er en presis nok karakteristikk av maleflekken. Jeg vil gjøre det ved å se på kryssninger av de forskjellige peirceanske tegna.

Christian Krohg forteller i 1892 en anekdote om da marinemaler Nils Hansteen kom på besøk for å hjelpe til med å male bølger:

Jeg hadde bedt Hansteen komme ned på mitt atelier for å gi meg noen råd med hensyn til en bølge på Leif Erikson-bildet.

"Ja," sa han langsomt og med dyp stemme, der likesom hadde vanskelig for å trenge seg ut gjennom knebelsbarten, mens han tegnet opp noen streker for å vise meg hvorledes det skulle være, "det er ikke så lett å være marinemaler. En gammel los nu eller da, det er naturligvis ingen sak, men bølger, det er verre. Du får la bli å gjøre dem for riktige. Man kan jo nemlig regne ut etter teorien hvordan de skal være; og så blir de utmerket i enkelte henseender, men de rører seg ikke av flekken. *Jeg har gjort den erfaring at det er best å sette hen en hel del klatter, og så holde på med å søle med dem en stund,*

²⁰¹ Om Krauss' drøfing rundt index-begrepet og abstrakt maleri, se Krauss, *op.cit.*

²⁰² Roman Jakobson skrev: "According to Peirce, a symbol (e.g. the English word *red*) is associated with the represented object by a conventional rule, while an index (e.g. the act of pointing) is in existential relation with the object it represents. Shifters combine both functions and belong therefore to the class of INDEXICAL SYMBOLS. As a striking example Burks cites the personal pronoun. *I* means the person uttering *I*. Thus on one hand, the sign *I* cannot represent its object without being associated with the latter "by a conventional rule", and in different codes the same meaning is assigned to different sequences such as *I, ego, ich, ja* etc.: consequently *I* is a symbol. On the other hand, the sign *I* cannot represent its object without "being in extential relation" with this object: the word *I* designating the utterer is extentially related to his utterance, and hence functions as an index (cf. Benveniste)." [Roman Jakobson, "Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb" [1957], i *Selected Writings, bnd. II*, Haag og Paris: Mouton, 1971, s. 131-2].

*inntil de begynner å røre så smått på seg. Så må man passe på å skyve til i den retningen en vil ha dem, og så går det snart i fykende fart...[Min uth].*²⁰³

Man skal røre rundt til bildet ”får liv”. En abstrakt maler ville muligens nikke gjenkjennende til denne framgangsmåten. Lerretet er et sted for å handle heller enn å reprodusere, for å parafrasere Harold Rosenberg.²⁰⁴ I Krohgs *Kobbegrunden* (1897) [ill. 2] består bortimot hele bildet av sjø. Det er en skute øverst til høyre i bildet og en påle omtrent midt i, litt til venstre. Ellers består bildet av en røre av blått, turkis og grønt for å gi en illusjon av bølger og sjø. Skal bildet ses på som en flimrende flate av farger, eller skal man stå og lure på om skuten vil klare av pålen? Betrakteren har ingen aning om hva som vil skje. Bildet forholder seg helt likegyldig til dramatikken; det vi får se er en masse sjø. (Krohg malte også en liten skisse av motivet der skuten helt er utelatt [ill. 3]).

Jackson Pollocks *One (Number 31)* (1950) [ill. 62] er eksempel på et ”rent” maleri – renset for all representasjon. Det er et lite paradoks, eller i hvert fall et poeng, at et rent maleri er så grumset i fargen og grisete i malemåten. Malingen har blitt sprutet rundt og lagt seg på lerretet i flekker og klatter – *tacher*. Pollock har plassert lerretene på gulvet og gått rundt med malingsspann og koster hvorfra han spruter malingen utover. (Det er som en forstørret bevegelse av det raske penselstrøket impresjonistene ofte forbindes med). Malingsflekkene henleder tankene til fart og bevegelse. Man gjenkjenner måten en malingsflekk i fart har festet seg til underlaget fra de gangene man selv har slurvet med å male tak og vegger hjemme. Det er særlig tydelig i Pollocks *Autumn Rhythm (Number 30)* (1950) [ill. 63], der det er mer luft mellom malingsflekkene som blir tydelig aksentuert av det lysebrune underlaget.

Man kan trekke en forbindelseslinje mellom den sene Claude Monet og Pollock, og vannliljebildene til Monet kan diskuteres i forhold til den abstrakte ekspresjonismen.²⁰⁵ I Monets *Vannliljetriptyk* (ca. 1920) [ill. 64-66] ser man også en stor flate med maling som er rørt rundt. Blå og rosa flater går over i brungrønt grums på sidene. Det mindre Vannliljebildet (1899) som henger på *The Metropolitan Museum of Art* [ill. 67] er enda mer grumsete.²⁰⁶ Man gjenkjenner formene til blada og hører tittelen og skjønner at det er et maleri av en grumsete

²⁰³ Christian Krohg, ”Nils Hansteen” [1892], i Christian Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21], s. 149.

²⁰⁴ ”At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an area in which to act – rather than as a space in which to reproduce, re-design, analyze or ‘express’ an object, actual or imagined”. [Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, McGraw-Hill Companies, 1965, s. 25].

²⁰⁵ Norbert Lynton skrev: ”The late *Water-Lily* paintings show him [Monet] adapting an Oriental centre-less and wellnigh spaceless concept of composition to paintings that are as much curtains of colour as they are panoramas.” [Norbert Lynton, *The Story of Modern Art*, London: Phaidon, 1998 [1980], s. 247].

²⁰⁶ Det bildet jeg her refererer til, er den versjonen som ble gitt som gave til museet av Louis Reinhardt Smith i 1983.

dam. Noen ganger kan et figurativt bilde ligne på et abstrakt bilde, og vice versa også hvis man bruker fantasien a la *Rorschach*. Monets vannliljer gir assosiasjoner til abstrakt kunst; man står foran en flimrende fargefull overflate som hos Pollock.

En årsak til dette, vil jeg hevde, er at en av teknikkene man bruker for å male vann og sjø minner om den teknikken abstrakte malere bruker. Dette gjelder selvsagt når man ikke maler sjø etter standardiserte skjema. Sjø og vann var en vanlig motivtype blant impresjonistene og post-impresjonistene. (I tillegg til sjø er også tåke, smog og røyk et sted der det figurative og abstrakte kan krysses. Røyk som et sted for å male "rørete" kan man se i bakgrunnen på Krohgs portrett av Gerhard Munthe). Selve bildet som ga navnet til impresjonistene, *Impresjon, soloppgang* (1872) [ill. 68], var av sjø og refleksjoner i sjøen. *Nocturne*-bildene til Whistler ligner [ill. 69]. Vann er en masse i bevegelse som reflekterer alle omkringliggende farger. Turners *The Whale Ship* (ca. 1845) [ill. 70] og Monets *Île aux Orties near Vernon* (1897) [ill. 71] er eksempel på hvordan sjø blir gjengitt. Fra norsk kunst er gode eksempel Frits Thaulows *Kanal i Volendam, Holland* (1906) [ill. 72] og Kalle Løchens *Kongshavn bad* (1882) [ill. 73]. I Paul Signacs *Saint Tropez havn* (1895) [ill. 74] er det tydelig hvordan sjøen blir en kryssning mellom det figurative og det abstrakte. Gjenspeilingen i sjøen forvrenger og utvisker konturene til bygningene. Det figurative blir vasket ut i vannet, som egentlig er maling; i en slags greenbergske renselsesprosess. Sjøen er et perfekt sted for klattemaling.

Sjøbilder gir malere som Turner, Monet og Krohg mulighet til å bruke maling og farger på måter få andre motiv åpner for. En flate med sjø kan både ses på som sjø og som malingsspor. Skal man, når man stiller seg foran *Kobbegrunden* betrakte de abstrakte kvalitetene: fargene, fargesammensetning, fargekomposisjon, strøk, flekker etc. eller selve det figurative innholdet? Man kommer i en lignende situasjon som med and-haren fra *Fliegende Blätter* (1892) [ill. 75]. Enten ser man anda, eller så ser man haren. Det er muligens fordi det er to ikon som krysser hverandre. Når det skjer, ser det ut som om man må velge hva man skal se. Det samme kan se ut til å være tilfelle når et ikon og et index krysser hverandre; som jeg vil hevde er situasjonen med maleklatten. I *Kobbegrunden* er en hvit maleklatt samtidig et ikon (som sjø) og et index (som klatt). Derfor greier man nesten ikke når man ser på sjøen å ikke se på klatten som sjøskum. Ikonet og indexet ser ut til å ligge for nært hverandre. Det forholder seg annerledes når et ikon/index og symbol krysser hverandre. Da får man det som ligner på Arden Reeds *graphic moment*, som kartet. Stedsnavna er av symbolsk karakter og tegningen av ikonisk. Man kan, og må, se begge deler på en gang for å få den fulle meningen. Tegneserier er eksempel på et medium som ofte er avhengig av å bli lest som

graphic moment. Man må lese teksten og se på bildene samtidig for å skjønne innholdet. Når et ikon krysser et ikon eller et index, virker det som om forstanden ikke greier å skille klart mellom de to delene.

Det eksisterer et alternativt syn på en slik kryssning. Det er enkelt å påstå at et bilde ikke kan være mer eller mindre abstrakt, like lite som et bilde kan være mer eller mindre realistisk. Enten er det abstrakt, eller så er det ikke det. Pollock er abstrakt, Monet ikke. Men er det så enkelt? Hvis vi går tilbake til and-hare-figuren gir Ludwig Wittgenstein en tredje utvei. Når man blar gjennom en bok for å se etter hare-and-figuren leter man verken etter en and eller en hare, men etter en hare-and. Det er verken det ene eller det andre, men noe nytt.²⁰⁷

Men dette sier først og fremst noe om ikon-ikon-kryssninger. Hva kan man si når ikon krysser index? Mye av kunsten i 1800-modernismen; og særlig Krohgs bilder fra 1890-årene og ut karrieren hans, er malt slik at de på en og samme tid innehar figurativitet og mye abstraksjon, slik som for eksempel senere versjoner av *Grumset farvann* og 1917-versjonen av *Albertine i politilegens venteværelse*. Dette er en særegenhet ved 1800-tallsmodernismen. Et forslag til en modell er den danske semiotikeren Peer F. Bundgårds oppdeling av det han kaller maleriets objektive egenskaper (farge, strøk, figurer og flathet) i et presenterende og et representerende nivå.²⁰⁸ (Førstnevnte vil jeg mene samsvarer med indexikalitet, og sistnevnte med ikonitet). Han er opptatt av at malerier har en fysisk side som litteraturen mangler.²⁰⁹ Det representerende nivået er det et objekt i maleriet fremstår som, for eksempel fluene i Krohgs *Rasmus Gaihedes middagshvil* (1882) [ill. 25], mens det presenterende nivået er maleriets fysiske fremtredelse – selve maleklattene. Forskjellen mellom disse to nivåer oppleves når man går nært maleriet. På avstand ser klattene ut som fluer, når man går nært mister de dette nivået og blir bare penselspor. At det ikke blir noen konflikt mellom disse to, forklarer Bundgård ved at det eksisterer en *mellomsone*. Dette må bli en sone der det ikoniske og indexikale krysses – som ligner på Reeds *graphic moment* (der jeg vil hevde det symbolske

²⁰⁷ Mitchell, *op.cit.*, 1995 [1994], s. 52-3; Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, overs. G.E.M. Anscombe, Blackwell Publishing, 2004 [1953]. Originaltittel: *Philosophische Untersuchungen* [1953], s. 167.

²⁰⁸ Peer F. Bundgård, *Kunst. Semiotiske beskrivelser af æstetisk betydning og oplevelse*, P. Haase & Søn's Forlag, 2004, s. 49.

²⁰⁹ Bundgård skriver: "Det er indlysende, at tekster (romaner, noveller, digte) også er afhængige af et fysisk substrat. I allersidste ende af det neurobiologiske substrat, det gør det mulig at frembringe og percipere dem, og af det sprog-fysiske substrat, hvormed de frembringes. Men bortset fra det kan tekster (for en tid) leve relativt uafhængigt af de fysiske elementer, hvori de typisk præsenteres: bog, papir, blæk. Jeg husker f.eks. et par digte udenand. Når jeg reciterer dem for mig selv, læser jeg dem på samme måde, som hvis jeg læste op af den samling, de oprindeligt blev udgivet i. Jeg kan også genkalde mig en længere række malerier. Men selv om nogle af dem fremtræder klart i min erindring, kan jeg på ingen måde 'recitere' dem, som jeg reciterer digte... [...] Det er i og for sig paradoksalt, eftersom vi med sikkerhed kan genkalde os mange flere billeder, end vi husker digte udenad – vi kan blot ikke reproducere dem mentalt, fordi billedet er strengt bundet til sit fysiske substrat, og fordi dette substrat i sin rå form besidder en praktisk uendelighed af dimensioner (hvert strøg kan f.eks. identificeres med en dimension, hver farvenuance ligeså)." [Bundgård, *op.cit.*, s. 51].

og det ikoniske møtes). Bundgård introduserer derimot et nytt begrep for maleklatten: *metaikon*: ”At noget befinder sig med, iblant noget andet; altså at strøget her på egen hånd forestiller noget midt i en anden forestilling.”²¹⁰ Og dette andre må være den indexikalske kvaliteten – som man kan si er det Danbolt beskriver i den tidligere siterte omtalen av *I baljen* (s. 43). Meyer Schapiro skriver noe lignende om maleriets ikke-mimetiske element (the image-substance). Dette er element som har egenskaper forskjellig fra objektene de representerer. Schapiro skriver: “The artist and the sensitive viewer of the work of art are characterized by their ability to shift attention freely from one aspect to the other, but above all, to discriminate and judge the qualities of the picture substance in itself.”²¹¹ (Denne “sensitiviteten” er muligens beslektet med Greenbergs “aesthetic experience”).

Tachen er en ultimat figural egenskap. Det figurale bildet er ikke fritt for tekst, men et bilde uavhengig av tekst. Reeds teori påpeker klatten som et viktig tema i 1800-tallsmodernismens litteratur og maleri, men den fanger ikke opp fysiske kvaliteter som oppleves som malerisk spesifikke. Mange av de semiotiske modellene fanger ikke opp selve den fysiske kvaliteten ved maleflekken - den nødvendige fysiske forbindelsen som index-begrepet peker på. Bundgårds ide om en mellomzone ser ut til å være en bra beskrivelse av Krohg og 1800-tallsmodernistenes bruk av maleklatten.

*

Når man snakker om *tache* – flekk – klatt, så snakker man ikke om en bestemt type klatt. Det finnes mange forskjellige typer klatter; og Krohg benytter seg av flere. I portrettet av Gerhard Munthe har han i figurens ansikt satt sammen litt større maleflater som skiller seg fra hverandre både som fysiske flekker og i farge når man står nært bilde. Skulle man malt et ”glatt” bilde måtte man før malingen tørket gå over med en mykere malekost slik at klattene umerkelig flyter over i hverandre. Krohg har stoppa før dette stadiet. Dette har han lært av malere som Frans Hals og Eduoard Manet. En annen måte å male på er med ”dotter”, som tapeten på veggen i *Interiør med Oda skrivende* [ill. 47]. Dette ligner på pointilisme. Både Kalle Løchen og Edvard Munch malte ”flekquete” på denne måten. For eksempel Løchen i *Kongshavn bad* og Munch i *Rue Lafayette* (1891) og *Vår på Karl Johan* (1891) [ill. 79-80].

²¹⁰ Bundgård, *op.cit.*, s. 57.

²¹¹ Meyer Schapiro, “On some Problems in the Semiotics of the Visual Arts: Field and Vehicle in Image-Signs”, i Robert E. Innis (red.), *Semiotics. An introductory anthology*, London, Melbourne, Sydney, Auckland og Johannesburg: Hutchinson, 1986.

Noen bilder er mer klumpete, som Krohgs *Crépuscule* (1882) [ill. 81]. Her minner overflaten på bildet på en uvaska palett. Og paletten går faktisk igjen i flere av Krohgs bilder. I *Gunnar Heiberg leser Kong Midas* kan man se at Krohg ikke alltid pleide å rengjøre paletten sin; og i en rekke selvportretter, som *Selvportrett stående bak staffeliet* (1912) [ill. 82] er paletten et sted for klatter. (I *Støvlene knappes* (ca. 1912) henger det derimot rene paletter på veggen [ill. 83]). Poenger her er å avslutningsvis foreslå en ide om at paletten, som ”klattsamler”, kan ses på som noe estetisk – som inspirasjon for malere. Krohg malte et portrett av Oda på en fysisk palett [ill. 84]. Han har ”temt” flekkene slik at de utgjør et kvinneansikt. I utkanten av paletten kan man fremdeles se flekker fra palettens ”originale bruk”.

*

Krohgs malte faktisk et bilde med tittelen *Malerflekken* (trolig ca. 1912) [ill. 85]. Dette maleriet inngår i den lange rekken av bilder Krohg malte av sine modeller fra tiden som Akademi-direktør. Det paradoksale i dette bildet er at vi som betraktere ikke får se malerflekken; men at vi ser at modellen snur seg bøydd bakover for å se på flekken hun har fått på kjolen. Hun har riktignok noen mindre oker-flekker på den svarte kjolen også. Det er ikke så enkelt å skille mellom hvilket nivå de forskjellige flekkene er på – om det er en flekk ”modellen-i-bildet” har fått, eller om det er en flekk på lerretet. Men at Krohg var opptatt av malerflekken, og at malerflekken er et viktig element i Krohgs kunstnerskap er derimot enkelt å påstå. *Tachen* er dessuten et begrep som åpner for å se på hele Krohgs kunstnerskap.

*

Man kan som sett liste opp mange forskjellige typer flekker; men jeg vil avslutningsvis prøve å nærme meg noe som jeg vil kalle for den ”estetiske flekken”. Med det mener jeg en flekk som ikke har noen annen egenskap enn å være flekk – kanskje til og med uintendert som flekk, men som noe *betrakteren* legger merke til. Da er dette en flekk i bildet som treffer betrakteren nærmest som et *punctum* i fotografiet.²¹² Et ”punctum” i maleriet vil kanskje ikke ha samme grad av tilfeldighet eller subjektivitet. Om maleren hadde som intensjon å male den flekken akkurat slik?, er vanskelig å svare på. Men det er noe som ligner. Man står foran et

²¹² ”*Punctum* i et foto, det er dette tilfældige i det der prikker til mig , (men også sårer mig, piner mig).” [Roland Barthes, *Det lyse kammer. Bemærkninger om fotografiet*, Rævens Sorte Bibliotek, overs. Karen Nicolajsen, København: Forlaget politisk revy, 1996 [1983]. Originaltittel: *La chambre claire. Note sur la photographie* [1980], s. 38].

bilde og blir totalt oppslukt av en flekk og tenker ”det er flekken som gjør bildet”. For eksempel i 1917-versjonen av *Albertine i politilegens venteværelse* kan man skille ut flekkene og betrakte de som ”flekker” – og ikke nødvendigvis som en del av noe annet enn seg selv – en ”estetisk flekk”. Denne flekken vil virke sterkest i et figurativt og diskursivt bilde der klatten virker mest mulig uintendert – for eksempel i et glatt bilde der flekker ikke skal forekomme. Den samme virkningen kan komme fra for eksempel penselhår som ligger igjen i malinga, små fluer som har tørka inn i malinga, rifter etc. – der maleren ikke har kontroll. I hvor stor grad akkurat dette poenget er typisk for 1800-tallsmodernismen er jeg usikker på. Maleflekken har en stor grad av tilfeldighet uansett. Men det er interessant å se slektskapet mellom de to begrepene *tache* og *punctum*. Begge deler er opprinnelig fremmedelementer i bildene; definert i lignende ordelag som sår, rifter etc. Dessuten er begge deler, vil jeg hevde, absorptive og figurale egenskaper.²¹³ Men dette er en diskusjon det ikke vil være rom for å utdype mer her.

²¹³ Michael Fried kaller *punctum* ”antitheatricalism”. [Michael Fried, ”Barthes’s *Punctum*”, i *Critical Inquiry* 31 (Spring 2005), The University of Chicago].

Etterord

En ”lakmustest” for å se om et bilde er diskursivt eller figuralt er å sette snakkebobler i bildene.²¹⁴ Dette prinsippet kan illustreres ved å se på forskjellige typer tegneserier. Tegneserier er et medium som bygger på samspillet mellom tekst og bilde.²¹⁵ Den ultimate tegneserien kan man hevde er der verken tekst eller bilde kan utelates, som i ”choo-choo”-stripen fra Johnny Harts *B.C* [ill. 76]. Holder man hånda over snakkeboblene, skjønner man ikke tegningene, og vice versa. I et neste eksempel, fra Woody Allen og Stuart Hamples *Inside Woody Allen* [ill. 77], ligger meningen i tekstboblen. Man kan legge hånda over tegningene og fremdeles få med seg meningen. Tegningene har kun i oppgave å illustrere; underlagt teksten. Det er en diskursiv stripe. I et siste eksempel, enda en *B.C.*-stripe av Johnny Hart [ill. 78], er tegneseriestripen helt uten tekst (noe som ikke nødvendigvis garanterer figuralitet). Her lager Hart et visuelt spill som ikke kan gjengis med tekst. Stripes er utvilsom figural.

Disse mekanismene er også fungerende i malerier; selv om boblene her er tenkte.²¹⁶ Setter vi inn en imaginær tankeboble på Albertine i *Albertine i politilegens venteværelse*, vet vi hva hun tenker. Hun skjønner hun skal til doktoren og har gruelige tanker om hva hun er i ferd med å måtte gjennomgå, og hun tenker på hvordan horene i venteværelset ser på henne. Setter vi en tankeboble på *Sovende Mann* kan vi ikke vite sikkert hva han tenker eller drømmer; om noe. Kanskje på dagens arbeid, kanskje på barna sine, eller kanskje på noe helt anna, eller kanskje ingenting. Og på *Interiør med Oda skrivende* kan vi bare gjette. Det er opp til betrakterens fantasi; ikke opp til verket.

*

William J. Berg skriver om 1800-tallsmodernismen fra motsatt perspektiv enn denne oppgaven. I boken *The Visual Novel. Emile Zola and the Art of His Times* (1992) hevder han at 1800-tallsromanen på mange måter er en visuell kunstform. Flere forfattere har hevdet skrivingens visuelle kraft (Zola, Henry James, Guy de Maupassant, Flaubert og Proust blir

²¹⁴ Alpers, *op.cit.*, s. 211. Om snakkeboblen og snakkeboble og maleri, se også David Carrier, *The Aesthetics of comics*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, University Park, 2000, s. 38.

²¹⁵ Robert C. Harvey, *The Art of the Funnies. An Aesthetic History*, Jackson: University Press of Mississippi, 1994, s. 8-10.

²¹⁶ Svetlana gjør en lignende analyse, ved å sammenligne Pieter Lastmans *Suzanna and the Elders* med Goscinnys og Uderzos *Asterix en de Belgen*. [Alpers, *op.cit.*, s. 211].

sitert²¹⁷). Roland Barthes foreslår i *S/Z* å bruke maleriet som modell når man skal nærme seg beskrivende tekster: "Every literary description is a view".²¹⁸ Berg har også en annen innfallsvinkel enn meg på naturalismen. Han er opptatt av å vise at "å se" - visuell persepsjon – var noe Zola var særlig opptatt av. De eksperimentelle vitenskapene hadde persepsjon som hovedområde på slutten av 1800-tallet. På grunnlag av slike tanker beskriver Berg "den visuelle roman". Det er interessant å se hvordan forfatterne ifølge Berg ønsket å bevege se ut i det "visuelle feltet", mens det i denne oppgaven har blitt vist hvordan malerne gjorde det de kunne for å unngå litteraturen. Det hadde vært interessant å gjøre en større studie av 1800-tallsmodernismens malerier og litteratur *sammen* sett fra et tekst/bilde-perspektiv. Det har det ikke vært rom for i denne oppgaven; men forhåpentligvis ved en senere anledning.²¹⁹

²¹⁷ William J. Berg, *The Visual Novel. Emile Zola and the Art of His Times*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Park, 1992, s. 1.

²¹⁸ Roland Barthes, *S/Z*, overs. Richard Miller, Blackwell, 2000 [1974]. Originaltittel: *S/Z* [1973], s. 54.

²¹⁹ Litteraturprofessor Per Thomas Andersen foreslår nettopp dette når han omtaler *Albertine*-prosjektet: "Et ... interessant estetisk aspekt er koplingen mellom litteratur og billedkunst. [...] ... Krohg [gir] anledning til å studere realismens og naturalismens virkemidler både i den verbale og den visuelle kunst. Tverrestetisk virke på så høyt nivå er relativt sjeldent, og et eventuelt 'søskenforhold' mellom kunstartene burde derfor kunne drøftes med Krohg som utgangspunkt. Det er et interessant, men ikke besvart spørsmål hva som eventuelt gjør det berettiget å operere med felles estetikkhistoriske eller stilhistoriske betegnelser i to kunstarter med hvert sitt ganske så forskjellige 'språk'". [Per Thomas Andersen, *Norsk Litteraturhistorie*, Oslo: Universitetsforlaget, 2001, s. 276-77].

Litteratur

- Alpers, Svetlana, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, 1984 [1983].
- Alsvik, Otlu, ”Skribenten Christian Krohg”, i *Kunst og Kultur*, 1953.
- Andersen, Per Thomas, *Norsk Litteraturhistorie*, Oslo: Universitetsforlaget, 2001.
- Aubert, Andreas, ”Høstudstillingen”, i *Dagbladet*, 2.10.1887.
- Aubert, Andreas, ”Chr. Krohgs Udstilling,” i *Dagbladet*, 10.2.1889.
- Aubert, Andreas, *Det nye Norges Malerkunst*, (1904).
- Bal, Mieke, *Reading Rembrandt*, Berkeley: Cambridge University Press, 1991.
- Bal, Mieke, ”Some Thoughts on ‘Semiotics and Art History’/Reply”, i *The Art Bulletin*, The College Art Association of America 74 (3), 1992.
- Bal, Mieke, ”Signs in Painting”, i *The Art Bulletin*, Vol. 78, No. 1, (Mar.) 1996.
- Bal, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, Buffalo og London: University of Toronto Press, 1997 [1985].
- Bal, Mieke, ”Dispersing the Image: Vermeer Story”, i *Looking In: The Art of Viewing*, Amsterdam: G+B Arts International, 2001.
- Bal, Mieke, ”Norman Bryson”, i Chris Murray (red.), *Key Writers on Art: The Twentieth Century*, London og New York: Routledge, 2003.
- Bal, Mieke og Norman Bryson, ”Semiotics and Art History”, i *The Art Bulletin*, The College Art Association of America 73 (2), 1991.
- Barthes, Roland, *Elements of Semiology*, overs. Annette Lavers og Colin Smith, New York: Hill and Wang, 1973. Originaltittel: *Eléments de Sémiologie* [1964].
- Barthes, Roland, ”The Reality Effect” [1968], i *The Rustle of Language*, overs. Richard Howard, Berkeley og Los Angeles: University of California Press, 1989.
- Barthes, Roland, ”From Work to Text” [1971], i *The Rustle of Language*, overs. Richard Howard, Berkeley og Los Angeles: University of California Press, 1989.
- Barthes, Roland, (Knut Stene-Johansen, red.), ”Bildets retorikk”, i *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*, overs. Knut Stene-Johansen, Oslo: Pax Forlag, 1994. Originaltittel: ”Rhétorique de l’image” [1964].
- Barthes, Roland, *Mytologier*, overs. Einar Eggen, Gyldendal, 1999 [1975]. Særlig ”2. Myten i dag”, s. 163-212. Originaltittel: *Mythologies* [1957].
- Barthes, Roland, *S/Z*, overs. Richard Miller, Blackwell, 2000 [1974]. Originaltittel: *S/Z* [1973].
- Baudelaire, Charles, ”The Painter of Modern Life” [1863], i *The Painter of Modern Life and Other Essays*, overs. Jonathan Mayne, London: Phaidon Press Limited, 2004 [1964].
- Beardsley, Monroe C., *Aesthetics. From Classical Greece to the Present. A Short History*, Tuscaloosa og London: The University of Alabama Press, 1975 [1966].
- Berg, Knut, ”Naturalisme og nyromantikk 1879-1900,” i Knut Berg (red.), *Norges malerkunst. Bind 1. Fra høymiddelalderen til 1900*, Gyldendal, 2000 [1993]. Første gang publisert i *Norges kunsthistorie*, bind 5, 1981.
- Berg, William J., *The Visual Novel. Emile Zola and the Art of His Times*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Park, 1992.
- Bernard, Claude, *Den eksperimentale videnskap. (Hovedtrækkene af hans ”innledning til den eksperimentale medicin”)*, overs. M. Mustad, Kristiania: Huseby & Co, 1886. Originaltittel: *Introduction à l’étude de la médecine expérimentale* [1865].
- Bourdieu, Pierre, ”Manet and the Institutionalization of Anomie”, overs. Juliette Parnell, i

- Pierre Bourdieu, (Randal Johnson, red.), *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Columbia University Press, 1993. Originaltittel: "L'institutionnalisation de l'anomie" [1987].
- Brunetière, Ferdinand, "The Experimental Novel," [1880], overs. Janice Best, i David Baguley (red.), *Critical Essays on Emile Zola*, Boston og Massachusetts: G. K. Hall & Co., 1986.
- Bryhni, Anne Siri, *Bohem mot borger. Et utvalg fra Hans Jægers og Christian Krohgs "Impressionisten"*, Oslo, Bergen og Tromsø: Universitetsforlaget, 1971.
- Bryson, Norman, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, 1981.
- Bryson, Norman, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Macmillian Publishers Ltd., 1983.
- Bryson, Norman, "The Politics of Arbitrariness", i Norman Bryson et.al. (red.), *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Polity Press, 1991.
- Bryson, Norman, "Semiology and Visual Interpretation", i Norman Bryson et.al. (red.), *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Polity Press, 1991
- Bryson, Norman, "Introduction: Art and Intersubjectivity", i Mieke Bal, *Looking In: The Art of Viewing*, Amsterdam: G+B Arts International, 2001.
- Bryson, Norman, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, London: Reaktion Books, 2001 (optrykk), [1990].
- Bundgård, Peer F., *Kunst. Semiotiske beskrivelser af æstetisk betydning og oplevelse*, P. Haase & Søn's Forlag, 2004.
- Carrier, David, *The Aesthetics of comics*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, University Park, 2000. Særlig kapittel 4: "Words and Pictures Bound Together; or, Experiencing the Unity of Comics."
- Czach, Marie, "Further on 'Semiotics and Art History'", i *The Art Bulletin*, Vol. 75, No. 2, (Jun.), 1993.
- Danbolt, Gunnar, *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, Oslo: Det Norske Samlaget, 1998 [1997].
- David, Nicolette, "Germinal: the naturalist novel," i Delia Da Sousa Correa (red.), *The Nineteenth-Century Novel. Realisms*, London: Routledge, 2000.
- Da Vinci, Leonardo, (Martin Kemp, red.), *Leonardo on Painting. An anthology of writings by Leonardo da Vinci with a selection of documents relating to his career as an artist*, overs. Martin Kemp og Margaret Walker, New Haven og London: Yale University Press, 2001 [1989].
- Dietrichson, L., "Impressionisme. Et Indlæg i Dagens Strid," i *Fra Kunstens Verden. Foredrag og Studier*, Kjøbenhavn, 1885.
- Dietrichson, Lorentz, *Norges kunsts historie i det nittende århundre*, Messel Forlag, 1991.
- Dowley, Francis H., "Some Thoughts on 'Semiotics and Art History'", i *The Art Bulletin*, The College Art Association of America, 74 (3), 1992.
- Ebitz, David, (Review) "Vision and Painting: The Logic of the Gaze", i *The Art Bulletin*, Vol. 69, No. 1, (Mar.), 1987.
- Folkestad, Bernhard, *Gullfisken*, Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1933.
- Fosli, Halvor, "Christian Krohg: bohémkretsens storborgar og æresmedlem", i *Kristianiabohemen*, Oslo: Det Norske Samlaget, 1997 [1994].
- Fried, Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago og London: The University of Chicago Press, 1988 [1980].
- Fried, Michael, *Manet's Modernism, or, the Face of Painting in the 1860s*, Chicago og London: The University of Chicago Press, 1998 [1996].
- Gauguin, Pola, *Christian Krohg*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1932.

- Gauguin, Pola, "Torvet 8," i *Kunst og kultur*, 1947.
- Gombrich, E.H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London og New York: Phaidon, 2002 [1960].
- Greenberg, Clement, "Towards a Newer Laocoon", [1940], i John O'Brian (red.), *The Collected Essays and Criticism. Perceptions and Judgements, 1939-1944*, Chicago og London: The University of Chicago Press, 1986.
- Greenberg, Clement, "Context of Impressionism: Review of *French Impressionists and Their Contemporaries*, prefaced by Edward Alden Jewell" [1944], i John O'Brian (red.), *The Collected Essays and Criticism. Perceptions and Judgements, 1939-1944*, Chicago og London: The University of Chicago Press, 1986.
- Greenberg, Clement, "Modernist Painting" [1960], i *The Collected Essays and Criticism, vol. 4*, Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Hansen, Hans Lauge, "Semiotik", i Fibiger (red.), *Litteraturens tilgange – metodiske angrebsvinkler*, København: Gads Forlag, 2001.
- Harris, Jonathan, *Writing Back to Modern Art after Greenberg, Fried, and Clark*, London og New York: Routledge, 2005.
- Hawkes, Terence, *Structuralism and Semiotics*, Berkeley og Los Angeles: University of California Press, 1977.
- Herbert, Robert L., *Impressionism. Art, Leisure, & Parisian Society*, New Haven og London: Yale University Press, 1988.
- Homer, William Innes, "Visual Culture. A New Paradigm", i *American Art*, Vol. 12, No. 1 (Spring), 1998.
- Jakobson, Roman, "Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb" [1957], i *Selected Writings, bnd. II*, Haag og Paris: Mouton, 1971.
- Jæger, Hans, "Vor literatur. Albertine og naturalismen" [1887], i Anne Siri Bryhni, *Bohem mot borger. Et utvalg fra Hans Jægers og Christian Krohgs "Impressionisten"*, Oslo, Bergen og Tromsø, 1971.
- Kjørup, Søren, *Semiotik*, Roskilde Universitetsforlag, 2002.
- Koefoed, Holger, "Christian Krohg: Mal tidens bilde!", i Kjell Rasmus Steinsvik et.al. (red.), *Christian Krohg 1852-1925* (katalog), Stiftelsen Modums Blaafarveværk, 1993.
- Krauss, Rosalind E., "Notes on the Index. Part 1", [1976], i *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge og Massachusetts: The MIT Press, 1986.
- Krauss, Rosalind E., "Notes on the Index. Part 2", [1977], i *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge og Massachusetts: The MIT Press, 1986.
- Krohgs, Christian, *I Smaa Dagsreiser til og fra Paris*, Kristiania: H. Aschehoug & Co.s Forlag, 1897.
- Krohgs, Christian, "Den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen" [1886], i Christian Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21].
- Krohgs, Christian, "Dilettantutstillingen" [1887], i Christian Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21].
- Krohgs, Christian, "Det ene fornødne i kunsten" [1888], i Christian Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21].
- Krohgs, Christian, "Aften" [1891], i Christian Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21].
- Krohgs, Christian, "Nils Hansteen" [1892], i Christian Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21].
- Krohgs, Christian, "En Wergelands-potrettør. Portrettmaler Chr. Olsen" [1895], i Christian

- Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21].
- Krohg, Christian, "Vi gamle" [1905], i Christian Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21].
- Krohg, Christian, "Om virtuositet i maleri med spesielt henblikk på Frits Thaulow" [1906], i Christian Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21].
- Krohg, Christian, "Frits Thaulow" [1909], i Christian Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21].
- Krohg, Christian, "Om å skjønn seg på kunst" [1909], i Christian Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21].
- Krohg, Christian, "De seks" [1910], i Christian Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21].
- Krohg, Christian, "Møllerens sønn" [1912], i Christian Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21].
- Krohg, Christian, "Mine bilder i det danske kunstmuseum" [1915], i Christian Krohg, (Johan Borgen, red.), *Kampen for tilværelsen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954 [1920-21].
- Krohg, Christian, "Impresjonistene" [1889], i (Red.) Kjell Rasmus Steinsvik m.fl., *Christian Krohg 1852-1925* (katalog), Stiftelsen Modums Blaaifarveværk, 1993.
- Krohg, Christian, *Albertine*, De norske Bokklubbene, 1995, [1886].
- Kuspit, Donald, "Traditional Art History's Complaint Against the Linguistic Analysis of Visual Art", i *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 45, No. 4, (summer), 1987.
- Lexow, Einar, *Norges Kunst*, Oslo: Steenske Forlag, 1926.
- Malmanger, Magne, "'Impressionismen' og Impressionisten. Chr. Krohg og det moderne gjennombrudd i 1880-årene" i Oscar Thue og Ingeborg Wikborg (red.), *Christian Krohg* (katalog), Nasjonalgalleriet, 1987.
- Minor, Vernon Hyde, *Art History's History*, New Jersey: Prentice Hall, 1994.
- Mitchell, W.J.T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago og London: The University of Chicago Press, 1987 [1986].
- Mitchell, W.J.T., *Picture Theory*, Chicago og London: The University of Chicago Press, 1995 [1994].
- Mitchell, W.J.T., "What Do Pictures Really Want?", i *October 77*, MIT Press (Summer), 1996.
- Mørstad, Erik, "Christian Krohgs kunstteori i 1880-årene", i *Kunst og kultur*, nr. 2, 1991.
- Mørstad, Erik, "Christian Krohg i Skagen: Et norsk perspektiv", i Annette Johansen og Mette Bøgh Jensen (red.), *Christian Krohg og Skagen* (katalog), Lillehammer Kunstmuseum og Skagens Museum, 2004.
- Nochlin, Linda, *Realism*, Penguin Books, 1990 [1971].
- Peirce, Charles S., "Logic as Semiotic: The Theory of Signs", i Robert E. Innis (red.), *Semiotics. An introductory anthology*, London, Melbourne, Sydney, Auckland og Johannesburg: Hutchinson, 1986.
- Reed, Arden, *Manet, Flaubert, and the Emergence of Modernism. Blurring Genre Boundaries*, Cambridge University Press, 2003.
- Refsum, Tor, "Akademiet på torvet", i *Kunst og kultur*, 1972.
- Röhl, Boris, *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus*, Hildesheim, Zürich og New York: Georg Olms Verlag, 2003.
- Saussure, Ferdinand de, *Kurs i allmän lingvistik*, overs. Anders Löfqvist, Bo Cavefors Bokförlag, 1970. Originaltittel: *Cours de Linguistique Générale* [1916].
- Savile, Anthony, "Naturalism and the Aesthetic", i *British Journal of Aesthetics*, Vol. 40, No.

- 1, January, 2000.
- Schapiro, Meyer, "On some Problems in the Semiotics of the Visual Arts: Field and Vehicle in Image-Signs", i Robert E. Innis (red.), *Semiotics. An introductory anthology*, London, Melbourne, Sydney, Auckland og Johannesburg: Hutchinson, 1986.
- Schmoll gen. Eisenwerth, Adolf J., "Naturalismus und Realismus: Versuch zur Formulierung verbindlicher Begriffe", i *Epochengrenzen und Kontinuität. Studien zur Kunstgeschichte*, München: Prestel-Verlag, 1985.
- Steiner, Wendy, *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago og London: The University of Chicago Press, 1982.
- Thaulow, Alexandra, *Mens Frits Thaulow malte*, Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1929.
- Thaulow, Frits, *I Kamp og i Fest*, Kristiania og København: Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag, , 1908. Særlig delen "Literatur – Maleri, Literatur – Musik, Literatur – Dans".
- Thiis, Jens, *Norske malere og billedhuggere. En fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundrede med oversigter over samtidig fremmed kunst*, Bergen: John Griegs Forlag, 1904.
- Thiis, Jens, "Malerkunsten i det 19. og 20. Aarhundrede," i Harald Aars (m.fl.), *Norsk kunsthistorie*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1927.
- Thue, Oscar, *Christian Krohgs sosiale tendenskunst*, (magisteravhandling i kunsthistorie), Universitetet i Oslo, 1955.
- Thue, Oscar, *Christian Krohgs portretter*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1971.
- Thue, Oscar, (Knut Berg, red.), *Christian Krohg*, Aschehoug, 1997.
- Toft, Jens, "Tegn og billede", i Hans Dam Christensen et.al. (red.), *Kunstteori. Positioner i nutidig kunstdebat*, Copenhagen: Borgen, 2002, [1999].
- Troelsen, Anders, "Bryson og billedets betydning. En introduktion til Norman Brysons forfatterskab", i *CFK Nyt*, Aarhus, 1992.
- Troelsen, Anders, "Tre bidrag til billedforståelsen. Bryson, Bal og Barthes om tekst og billede", i Hans Dam Christensen et.al. (red.), *Kunstteori. Positioner i nutidig kunstdebat*, Copenhagen: Borgen, 2002, [1999].
- Varndoe, Kirk, "Christian Krohg and Edvard Munch", i *Arts magazine*, Volume 53, New York, 1979.
- Virtanen, Reino, *Claude Bernard. And his Place in the History of Ideas*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1960.
- Werenskiold, Erik, "Christian Krohg", i *Samtiden*, 1925.
- Wichstrøm, Anne, "Høymiddelalderen", i Knut Berg (red.), *Norges malerkunst. Bind 1. Fra høymiddelalderen til 1900*, Gyldendal, 2000 [1993].
- Wichstrøm, Anne, *Kvinneliv. Kunstnerliv. Kvinnelige malere i Norge før 1900*, Gyldendal, 2002 [1997].
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations*, overs. G.E.M. Anscombe, Blackwell Publishing, 2004 [1953]. Originaltittel: *Philosophische Untersuchungen* [1953].
- Zola, Emile, "Der Naturalismus im Salon," [1880], i Emile Zola, *Skriften zur Kunst. Die Salons von 1866-1896*, Frankfurt am Mein: Athenäum Verlag, 1988.
- Zola, Emile, "From Naturalism in the Theatre", overs. Albert Bermel, i Eric Bentley (red.), *The Theory of the Modern Stage*, Penguin Books, 1992 [1968]. Originaltittel: "Le Naturalisme au theatre" [1881].
- Zola, Emile, "Den eksperimentelle romanen", overs. Atle Kittang, i Eiliv Eide et.al. (red.) *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*, Oslo: Universitetsforlaget, 2001 [1987]. Originaltittel: "Le Roman Expérimental" [1880]. Dette er et utdrag. Hele artikkelen kan leses i Emile Zola (Eugène Fasquelle, red.), *Le Roman Expérimental. Nouvelle Édition*, Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1913.

Østby, Leif, *Norges kunsthistorie*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1938.
Østvedt, Einar, *Frits Thaulow. Mannen og verket*, Oslo: Dreyers forlag, 1951.